

Université de Montréal

**Le cinéma documentaire comme pratique sociale et
comme expérience imaginaire de sociabilité :**
Analyse de La Moindre des choses, Ce Gamin-là et Le Moindre Geste

Par
Julie Hermann

Département de Littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en Littérature comparée

Août 2012

© Julie Hermann, 2012

Résumé

L'objectif de ce projet de recherche était d'approfondir notre compréhension des liens entre communauté et cinéma, rendus possibles par et pour le film documentaire, à travers l'analyse des interactions entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. L'expérience cinématographique sera analysée d'une part en tant que pratique sociale à travers la prise en considération du contexte de production des films. D'autre part, le film sera aussi considéré comme expérience imaginaire de sociabilité. Les trois films de notre corpus s'intéressent à des expériences communautaires atypiques et mettent en scène des relations fragiles et précaires avec des personnes souffrant de troubles sociaux majeurs, c'est-à-dire des psychotiques, des déficients intellectuels profonds ou des autistes. C'est à partir de l'expérience de l'apparente insociabilité de ces individus que nous réfléchirons au lien d'accompagnement ainsi qu'au concept de *care* qui seront envisagés, aussi, comme pouvant traduire la relation particulière qui a lieu entre le spectateur et le film. En effet, le cinéma permet l'élaboration d'une expérience relationnelle construite dans les œuvres médiatiques. Le dispositif filmique donne l'occasion au spectateur d'expérimenter des postures morales et affectives nouvelles. Nous tiendrons compte, au cours de ce mémoire, de la façon dont les choix esthétiques du cinéaste peuvent éduquer et faire évoluer la sensibilité du spectateur. Nous essaierons aussi de souligner les différents jeux de pouvoir et d'influence entre les trois instances que sont le cinéaste, la personne filmée et le spectateur.

Après avoir décrit le cadre et les enjeux théoriques du projet, le premier chapitre concernera le film *La Moindre des choses* (1996) dans lequel Nicolas Philibert filme, jour après jour, les pensionnaires de la clinique psychiatrique de la Borde. Ce film nous a servi de prétexte pour penser ou repenser la place du spectateur comme étant inclus dans la relation entre le cinéaste et la personne filmée et cela à partir de cette phrase d'un des protagonistes du film : « On est entre nous, mais vous aussi, vous êtes entre nous. »

Le deuxième chapitre s'intéressera au film *Ce Gamin là* (1985) de Renaud Victor qui cherche à faire voir au spectateur ce que le projet de Fernand Deligny de vivre dans les Cévennes en compagnie d'enfants autistes a d'original et de particulier. Nous pensons que l'enfant autiste nous amène à dépasser nos expériences de sociabilités habituelles. Le lien d'accompagnement d'enfants autistes, puisque toujours fragile et précaire, révèle quelque chose sur nos façons d'avoir du commun. L'étude des médias et de la médiation est pertinente parce qu'elle nous permet de multiplier et de diversifier les modes de communications. Dans *Ce Gamin-là*, bien que les images permettent au cinéaste de rendre compte de l'événement d'un contact, l'accent sera mis sur l'analyse du commentaire de Deligny, puisqu'il accompagne le spectateur dans l'appréhension d'une réalité qui lui est étrangère. Ce film nous a aussi appris que l'étude des techniques utilisées nous renseigne sur les différentes façons de dire ou de montrer un lien communautaire, affectif ou social particulier.

Le Moindre Geste (1971) qui permet à Yves Guignard, déficient intellectuel sévère, de devenir le héros d'un film, se distingue des deux autres films de par la distinction radicale entre les deux étapes du tournage et du montage. Le troisième chapitre se concentrera, d'une part, sur l'analyse de la relation qui se développe entre Yves et Josée Manenti à la caméra. Ensuite, nous verrons de quelle façon le jeu du montage de Jean-Pierre Daniel laisse une grande liberté à Yves, mais aussi au spectateur en multipliant les possibilités d'interprétations.

Mots clés : communauté, documentaire, médiation audiovisuelle, accompagnement, *care*, autisme, folie, Nicolas Philibert, Fernand Deligny, Jean-Pierre Daniel, Josée Manenti, *Le Moindre Geste*, *Ce Gamin-là*, *La Moindre des choses*

Abstract

This master's thesis explores the interactions between community and cinema through the analysis of three films about people with mental disorders, intellectual disability and autism. Special attention will be given to the interactions between the filmmaker, the filmed person and the viewer in a documentary film context. Our study of the interactions between cinema and sociality will consider two things. First, cinema is seen as a social practice through the material aspect of film production. Second, we will adopt an aesthetic approach as an analysis of the imaginary social experience created by cinema.

Our corpus integrates three movies showing atypical community experiences and fragile relationships. The thesis pays special attention to the possible interactions with young autistics through the concept of supportive *care*, which in a way reflects the filmmaker's relationship with the viewer. In such, cinema permits relational experiences to be constructed through the medias. The cinematographic fabric gives the viewer the opportunity to experiment with new moral and affective perspectives. In this thesis, we will consider how the aesthetic choices of the filmmaker can educate the viewer's sensitivity. Also, we will try to underline the different mechanisms of power and influence engaging the filmmaker, the filmed person and the viewer.

In the first chapter, we will study the movie *La Moindre des choses* (1996) in which Nicolas Philibert films, day after day, the residents of a psychiatric institution. The movie enables us to think or to rethink the viewer's position as one included in a small community formed by the filmmaker, the filmed person and the viewer, based on one of the protagonist's lines : « We're among ourselves, but you're also among us ».

The second chapter examines the movie *Ce Gamin-là* (1985) in which Renaud Victor shows the particular nature of Fernand Deligny's project of living amongst autistic children in a rural French community. We don't think that autism signifies that no bonding is possible. The autistic child helps us go beyond our ordinary social experiences and find other ways of being together. The analysis of medias and mediation is relevant, since it helps multiply and diversify our channels of communications.

The movie *Le Moindre Geste* (1971) gives a central role to Yves Guignard, a severely intellectually disabled man. The particularity of this movie is that it shows the radical segregation between the filming step and the editing step. The third chapter will focus first on the analysis of the relationship that develops between Yves Guignard and the camerawoman, and then on the editing role of Jean-Pierre Daniel and how it gives Yves Guignard greater liberty, which consequently helps the viewer experience multiple interpretation possibilities.

Keywords : community, documentary film, media, sociability of art, *care*, reception, Nicolas Philibert, Fernand Deligny, Jean-Pierre Daniel, Josée Manenti, *Le Moindre Geste*, *Ce Gamin-là*, *La Moindre des choses*

Table des matières

Résumé.....	ii
Abstract	iii
Table des matières	iv
Introduction	1
Problématique.....	2
Cadre général.....	6
L'être-avec	8
Care et perception	10
Méthodologie.....	14
Premier chapitre: <i>La Moindre des choses</i>	17
Comment penser le spectateur?	18
Quelle place pour le spectateur de cinéma?	24
Le rôle de la caméra	28
Petite histoire du film sur « les fous »	30
Quel est le sujet du film?	31
Deuxième chapitre: <i>Ce Gamin-là</i>	39
Repères biographiques de Deligny	40
Pratiques partagées et communauté préréflexive	42
Le lien d'accompagnement	47
Tracés, cartes et lignes d'erre.....	49
Ce que nous disent les images	54
Accompagnement poétique de l'image.....	59
Détours cercles boucles de la narration.....	63
Troisième chapitre: <i>Le Moindre Geste</i>.....	71
Relation entre Josée et Yves.....	73
Effets du montage.....	80
« Perdre ses concepts ».....	88
Conclusion	94
Œuvres citées	v

Introduction

Le film est toujours plus et moins que ce que je vois : s'y profilent l'ombre d'un autre film hantant celui que je regarde et la projection d'un film qui reste à faire, dont l'imaginaire du spectateur tout autant que du cinéaste est convié à être l'auteur. (Comolli, « Filmer l'ennemi? », p.24)

Dans l'introduction de sa thèse de doctorat intitulée *Sous la cloche de verre*, Marie-Hélène Charron-Cabana fait un survol historique des principales idées et conceptions ayant accompagné les concepts de folie et de maladie mentale au fil du temps. Elle souligne le fait que les années 1960 ont vu naître l'époque de l'antipsychiatrie « selon laquelle la psychiatrie n'est pas une science et vise un contrôle de la société. Cette époque est également celle de l'apparition de la psychiatrie de secteur qui permet de prendre en charge des malades à l'extérieur de l'institution hospitalière. » (p.6) Dans un même ordre d'idées, les films étudiés tout au long de ce mémoire nous montrent des expériences « communautaires » souvent atypiques, nommées réseaux, projets ou initiatives parce qu'elles se situent en dehors d'un cadre institutionnel strict. Cela concerne autant le fait que ce sont des projets ayant pris racine dans un milieu rural, que la façon plus intuitive et expérimentale d'accompagner et d'encadrer les pensionnaires de ces réseaux.

L'écriture de ce mémoire a été l'occasion d'approfondir notre compréhension des liens entre communauté et cinéma grâce à l'étude des interactions entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur dans trois films documentaires français. Il y a, d'abord, *La Moindre des Choses* (1996) dans lequel Nicolas Philibert filme, jour après jour, les pensionnaires de la clinique psychiatrique de la Borde. Ensuite, le film *Ce Gamin-là* (1975), de Renaud Victor, porte sur l'initiative du poète et éducateur Fernand Deligny. Ce dernier a décidé, dans les années 1960, de vivre dans les Cévennes en compagnie d'enfants autistes. Enfin, *Le Moindre Geste* (1962) réalisé

par Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel permet à Yves, jeune déficient intellectuel d'une vingtaine d'années, de devenir un héros le temps d'un film. Si la petite communauté de la clinique de la Borde fondée par le psychiatre Jean Oury se situait un peu en marge des institutions psychiatriques ordinaires, la tentative de Deligny dans les Cévennes s'éloigne encore plus du cadre institutionnel. L'œuvre à la fois artistique et pédagogique de Deligny comprend aussi de nombreux textes, romans, poèmes et tracés, ce qui nous permettra d'aborder sa production artistique en tenant compte de l'opacité propre à chaque medium.

Problématique

Les liens entre cinéma et communauté seront étudiés dans ce mémoire à partir du travail de Marion Froger que nous connaissons grâce à son livre intitulé *Le cinéma à l'épreuve de la communauté*. Froger souligne le fait que, d'une part, le cinéma comme expérience sociale peut être analysé en fonction du contexte historique et social de la production et de la réception des films. D'autre part, Froger tient compte du fait que le cinéma est aussi l'occasion d'une expérience imaginaire de sociabilité. Dans un même ordre d'idées, il s'agira dans ce mémoire de jumeler ces deux approches sociales du cinéma, c'est-à-dire que l'étude sociologique et historique du contexte de fabrication des films ne mettra pas de côté l'analyse esthétique et formelle de ces films. Au contraire, nous verrons que l'expérience esthétique et l'expérience sociale que permet le cinéma documentaire sont en fait intimement liées.

Nous chercherons grâce à l'analyse de trois films documentaires à retrouver la trace d'une expérience de sociabilité, quelle soit réelle ou imaginaire, du point de vue du cinéaste, de la personne filmée ou du spectateur. L'œuvre artistique achevée ne correspond jamais complètement à l'expérience relationnelle et sociale qui a eu lieu entre le cinéaste et la personne filmée. En effet, le film, lorsque terminé, n'est qu'un mince fragment de l'expérience sociale qui a été vécue. Il y a

donc des interférences, des conflits d'intérêts, des jeux d'influence et de pouvoir entre les trois instances mises en relation par et pour le film documentaire. Nous essaierons de mettre en lumière tout au long de ce mémoire les différents enjeux de cette expérience relationnelle.

Ce projet de mémoire nous aidera aussi à mieux comprendre l'expérience sociale d'une relation construite dans les œuvres médiatiques. Le corpus choisi nous permettra de réfléchir sur le medium filmique, sur ses possibilités, sur ce qu'il advient d'une relation lorsqu'elle est filmée, exposée, regardée, projetée. Le film peut en effet être considéré comme agent de connaissance et de dévoilement. Pour le critique de cinéma Jean-Louis Comolli, filmer, lorsqu'on fait du documentaire, signifie « filmer une relation qui s'établit entre une machine et deux sujets, deux corps (au moins), celui qui filme et celui qui est filmé. » (« Filmer l'ennemi? », p.24) Selon Comolli, le cinéaste doit donc faire deux choses : établir la relation avec l'autre et la filmer. Nous ajoutons à ces deux choses le rôle du cinéaste dans la construction du film à travers ses choix esthétiques. En effet, nous soulignerons dans ce mémoire l'importance, par exemple, des angles de prise de vue de la caméra, du cadrage, mais surtout du montage dans l'expression de cette relation entre les personnes filmées et le cinéaste puisque les choix formels influencent l'expérience du spectateur devant le film. C'est pourquoi la prise en compte de la visée esthétique des œuvres artistiques nous semble être un aspect primordial dans l'étude de l'expérience sociale de la fabrication du film. Éric Mechoulan nous rappelle d'ailleurs dans son article intitulé « Intermédialités: Le temps des illusions perdues » que la prise en compte de l'opacité de chaque medium nous renseigne aussi sur « les configurations spécifiques de sens et les jeux de pouvoir particuliers qu'il implique. » (p.17)

L'analyse de ces trois films documentaires ainsi que celle des textes de Deligny nous permettra de réfléchir sur le langage et ses présupposés, sur la difficulté, la possibilité ou l'impossibilité d'user du langage pour parler d'une relation incertaine, d'un lien fragile et hors du

langage avec ces gens - enfants autistes, mutiques, personnes présentant soit une déficience intellectuelle profonde ou des troubles psychotiques - qui nous permettent d'expérimenter un lien qui sort de nos modes communicationnels habituels.

Le contexte médiatique de ce mémoire, c'est-à-dire celui des « films sur les fous et les autistes », nous permet de considérer l'expérience de sociabilité entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur rendue possible par et pour le cinéma documentaire dans ce qu'elle a de difficile, de fragile et de précaire. Le cinéma documentaire devient parfois le terrain d'une expérience de l'insociabilité plutôt que de la sociabilité. Comment être quelqu'un pour quelqu'un qui n'est pas comme nous? Comment entrer en relation avec lui? Le choix du thème des « films sur les fous » sera donc aussi l'occasion de voir ce qui se passe dans des expériences limites, lorsque le cinéaste doit par exemple traiter dans son film le choc de l'a-socialité. Que se passe-t-il lorsque le film, au lieu d'exacerber le sentiment de communauté éprouvé par le spectateur, met plutôt en évidence une impossibilité en partage ?

L'étude de la communauté est à la fois l'étude des liens qui se tissent et en même temps l'étude de la difficulté qu'on rencontre toujours lorsqu'on veut entrer en relation, c'est-à-dire l'épreuve de la communauté. Faire un film avec des gens ayant des troubles psychologiques (*La Moindre des choses*), une déficience intellectuelle sévère (*Le Moindre geste*) ou avec des autistes (*Ce Gamin-là*) pose un problème particulier. La relation se complique. Il est plus difficile de faire participer l'autre au projet du film lorsqu'il n'a pas conscience d'être filmé. Toutefois, nous verrons qu'il est néanmoins possible lors de la prise de vue et lors du montage de donner plus ou moins de liberté à la personne filmée ainsi qu'au spectateur. Les trois chapitres de ce mémoire nous permettront de souligner la spécificité de ces trois films dans la relation d'accompagnement qui se construit entre les soignées et les soignants, mais aussi entre l'œuvre et le spectateur.

En effet, la notion d'accompagnement ne concerne pas seulement le rapport entre l'autiste ou le psychotique et sa « présence proche », mais peut aussi être utile dans l'étude d'une relation qui se construit entre le spectateur et l'œuvre filmique. Dans la fabrication du film, image après image, plan après plan, ainsi qu'à travers ses choix esthétiques, le cinéaste peut plus ou moins guider, influencer, accompagner, diriger le spectateur sur ce qu'il aimerait montrer de la personne filmée et de la relation qu'il a pu établir avec elle. Nous pensons qu'aucun des trois films à l'étude ne propose au spectateur une relation assimilable aux processus plus traditionnels de l'identification et de la projection. Nous nous questionnerons donc sur la place assignée au spectateur dans chacun de ces films.

Bref, les réflexions de ce mémoire s'articulent principalement autour des questions suivantes : Comment penser la relation qui se développe au contact des autistes, des psychotiques ou des gens vivant avec une déficience intellectuelle sévère? Quel type de lien est possible avec ces personnes? Comment la technique influence notre rapport à l'autre ainsi que la représentation de ce rapport? Comment penser le rôle du cinéma non seulement pour rendre compte de cette relation particulière avec les fous, mais aussi pour sensibiliser le spectateur à une réalité qui lui échappe? Pour répondre à ces questions, nous suivrons plusieurs pistes différentes en essayant de les mettre en lien. Cela veut dire que nous allons réfléchir sur le medium filmique et ses possibilités, mais cela veut dire aussi que nous allons, à l'aide de théories sociologiques, philosophiques et anthropologiques, réfléchir sur l'être avec, l'être ensemble, le partage et la communauté. Cela concerne autant le corps, les gestes et les pratiques que les significations, les pensées, les discours des personnes qui sont mises en présence les-unes des autres par et pour le film documentaire. Bref, notre approche sera interdisciplinaire puisqu'elle mobilisera différents outils et modèles d'analyses issus des sciences humaines et sociales ainsi que des études médiatiques.

Cadre général

Les différents aspects soulignés dans la première section de l'introduction constituent la problématique proposée par ce projet de mémoire. Un cadre plus général des concepts théoriques ayant influencé ce projet nous aidera à approfondir les notions d'être-avec, d'accompagnement et de *care* (souci de soi et des autres) puisque ce sont des concepts qui permettent d'appréhender les liens possibles avec les « fous » dans ce qu'ils ont de fragile et de précaire. En effet, ce sont des liens qui se nouent aussi rapidement qu'ils se dénouent, des moments spontanés, inattendus où quelque chose a lieu. Ils ne répondent à aucune règle précise et sont par conséquent difficiles à figer dans un système, une théorie ou un modèle communautaire unique. Ainsi, notre étude des rapports entre cinéma et communauté s'inspirera de théories éthiques qui mettent l'accent sur le particulier, à travers, par exemple, la prise en compte de l'expression de la sensibilité ou de la perception individuelle dans nos rapports avec les autres. Le medium filmique sera considéré comme étant un moyen privilégié non seulement parce qu'il permet au cinéaste d'entrer en contact avec la personne filmée, mais aussi parce qu'il permet de sensibiliser le spectateur à travers la mise en place d'un dispositif particulier qui lui fait adopter des postures morales inusitées.

Les trois films dont il sera question dans ce mémoire ont en commun de ne pas présenter une relation d'un sujet à un objet. En effet, considérer les enfants autistes comme des sujets, ou pire, comme des objets, serait incompatible avec la façon dont Deligny entrevoit le mode de perception du monde et des choses de ces enfants qui vivent en dehors des codes communicationnels et langagiers habituels. Pour Deligny, le silence des autistes n'est pas similaire à celui, plus commun, de l'absence momentanée de la parole. Il s'agit d'un silence plus profond qui laisse présager un mode d'être et un mode de pensée à part. Deligny dit entretenir un rapport nostalgique à l'autisme. Le silence permanent de ces enfants mutiques lui permet de penser ce que serait un humain pré-linguistique et ouvre la possibilité d'un commun « d'avant l'un

et l'autre », selon la formule de Deligny. Il répète souvent dans ses textes que « ces enfants-là ne sont pas sujets. Allez savoir ce qu'ils sont... » (*Oeuvres*, p.352) En plus d'élargir la portée du propos de Deligny, la prochaine citation, tirée de son roman intitulé *Les enfants ont des oreilles*, permet de mieux comprendre la particularité des processus mentaux des enfants, ainsi que leur perception du monde et des choses avant qu'ils ne maîtrisent complètement le langage :

Les enfants n'ont pas une claire conscience de leur place dans le monde. Ils se ressentent toujours un peu comme l'objet universel. Ils prêtent aisément leur propre vie à tout ce qu'ils regardent. Et les choses inertes vont profiter grâce à ta voix des battements dynamiques de leur cœur et se mouvoir et se réjouir et se plaindre. (*Oeuvres*, p.242)

Ainsi, Deligny était sensible dans sa poésie aux différentes façons de percevoir les choses et aimait penser l'espace et les liens entre les choses, plutôt que les choses elles-mêmes.

Dans un même ordre d'idée, les films qui seront analysés au cours de ce mémoire ne présentent pas « les fous » comme des cas. Ce ne sont pas des films « sur eux », mais « avec eux ». Le sujet de ces films, ce n'est pas l'autre, mais la relation qui se développe entre un cinéaste et « des fous », avec bien sûr, en toile de fond, le spectateur. Désirer filmer cette relation nécessite un processus de tournage ouvert qui laisse place à l'imprévu, aux situations inattendues, aux réactions spontanées, aux interactions et à la complicité. Au contraire, faire un film sur l'autre, décider d'avance ce que l'on veut montrer et filmer de lui, cela veut dire le figer, ne pas lui permettre de devenir un autre que lui-même grâce à cette relation qui se crée.

Au début d'un de ses articles, Silvestra Mariniello⁴ nous rappelle que Jean Rouch est, avec d'autres cinéastes tels que par exemple Pier Paolo Pasolini, Trinh-Minh-Ha ou Faye Ginsburg, un acteur important d'un courant de la pensée et de la pratique cinématographique qui, selon elle : « voit, dans le cinéma et dans la vidéo, des médias qui favorisent la rencontre avec « l'Autre » » (« L'écoute de l'ange », p. 23). Cette affirmation rejoint la façon dont Pierre Surugue, ami de Rouch, décrit son travail dans une entrevue disponible sur le coffret des films de la Pléiade qui lui

est consacré: « Il ne filme pas l'autre, il l'invente. Il le filme pour ce qu'il est et pour ce qu'il est étant film. Il crée un espace imaginaire qui vient du geste de filmer. » (*Jean Rouch*, 2005) Cette ouverture à l'autre concerne aussi indirectement le spectateur. Le cinéaste ne lui montre pas ce qu'il doit voir, mais le laisse voir, apprendre, devenir un peu différent à sa manière.

L'être-avec

Un parallèle intéressant peut être fait entre la relation cinématographique dont il a été brièvement question et la pensée d'Heidegger de l'être-avec. Nous pensons qu'il y a un déplacement dans les films analysés dans ce mémoire parce qu'ils ne montrent pas seulement « les fous », mais mettent plutôt l'accent sur la relation et l'être avec. Ce déplacement correspond peut-être au changement de perspective proposé par Heidegger lorsqu'il impose l'ontologie du Dasein et met ainsi de côté l'ontologie du sujet cartésien. Dans son analyse de l'être dans le monde de *Sein und Zeit*, Heidegger s'intéresse à l'être avec, qu'il nomme en allemand le *Mitsein*. D'abord, le sujet cartésien est coupé du monde et coupé d'autrui alors que le Dasein est d'emblée dans le monde et d'emblée avec l'autre (*Mitsein*), en communauté. Aussi, le cogito est immédiatement présent à lui-même tandis que, le plus souvent, le Dasein est absent à lui-même (*Wegsein*). Ensuite, Descartes aborde le sujet à partir de son activité de pensée, mais le Dasein est d'abord un être de souci et de préoccupation. Tandis que le cogito est fermé sur lui-même, ce qui caractérise le Dasein est son ouverture au monde. Tout le concerne, tout le touche. C'est à travers les passions et non à travers le savoir et la connaissance que le monde lui est d'abord présent. Enfin, Descartes fait du sujet un fondement jeté à la base de tout le reste. Pour Heidegger, le Dasein est d'abord jeté dans le monde.

Nous avons dit que le Dasein est dans le monde sur le mode du souci et de la préoccupation. Heidegger distingue l'étant *zuhanden* (être disponible, à portée de la main,

maniable) de l'étant *vorhanden* (être subsistant, l'objet d'un regard théorique et objectivant). En effet, les choses que nous rencontrons dans le monde sont le plus souvent appréhendées comme des outils à portée de la main (*Zeug*). Cet étant *zuhanden* ne se fait pas remarquer pour lui même : il fonctionne. C'est lorsqu'il y a dysfonctionnement ou défaillance que notre regard sur cet objet se fera objectivant. On oublie que la perspective qui ne regarde l'étant que comme subsistant (celle de Descartes par exemple) est pourtant, elle aussi, orientée par une préoccupation. C'est parce que le Dasein est d'abord préoccupé, inquiet, soucieux, angoissé qu'il cherche à maîtriser ce qui l'entoure en l'objectivant. Le regard théorique oublie l'utilité pour ne considérer que ce qui est mesurable, observable, dans le but d'en devenir maître.

Les réflexions précédentes nous rappellent l'être-avec dont parle Heidegger est plus lié à l'étant disponible *zuhanden* qu'à l'être subsistant *vorhanden*. Lash souligne dans la prochaine citation le fait que dans la pensée du *care* de Heidegger, le Dasein fait l'expérience d'un « souci » devançant, libérant vis-à-vis des choses et des êtres qui l'entourent :

So at least implicitly *care* (*Sorge*) for the self in Heidegger arises out of the same logic as *besorgen* (concern) for things and *Fuersorge* (solicitude) for other human beings. Now *besorgen*-type *care* for the tools, the signs, the product and the referential whole of the workshop, that is, *care* for entities, is connected with the fact that entities reveal themselves for situated human beings. They reveal themselves in their unfolding, in their becoming. And *care* entails that Dasein must have respect for that becoming; that it must matter to Dasein. (« Reflexivity and its Doubles », p.164)

Ainsi, le regard du Dasein vis-à-vis des êtres et des choses doit éviter d'être théorique et objectivant. Il expérimente un mode d'être-avec concerné et soucieux de l'autre, sans toutefois prendre sur soi le souci de l'autre puisque cela serait envahissant, voire contrôlant et dominant. Le Dasein va plutôt au-devant d'autrui et le laisse libre d'assumer son souci.

La pensée d'Heidegger de l'être-avec n'est pas sans lien avec la relation entre le cinéaste et la personne filmée ou même entre le film et le spectateur. La pensée du *care* de Heidegger a

l'avantage de faire une distinction entre deux positions et ainsi de déconstruire et remplacer l'ontologie du sujet de Descartes par celle du Dasein. Au cours des trois chapitres de ce mémoire, nous aurons l'occasion de dépasser cette première opposition entre un cinéaste qui s'efface pour laisser toute la place à l'autre filmé ou un artiste-cinéaste qui, parce qu'il désire créer une œuvre esthétique personnelle, impose sa propre vision de l'autre filmé. En effet, l'analyse des trois films nous permettra de montrer à quel point les liens entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur peuvent être subtils et complexes. Nous pensons que la façon dont Sandra Laugier envisage les liens entre *care* et perception nous permettront de mieux cerner la diversité des postures morales que le film permet au spectateur d'expérimenter.

Care et perception

Il serait intéressant d'approfondir la notion de *care* puisqu'il s'agit d'un concept central en philosophie morale et éthique. Dans son article intitulé « *Care* et perception, l'éthique comme attention au particulier », Sandra Laugier écrit que « La relation à l'autre, le type d'intérêt et de souci que nous avons des autres, l'importance que nous leur donnons, n'existent que dans la possibilité du dévoilement (réussi ou raté, volontaire ou involontaire) de soi dans l'expression. » (p.325) Les moyens de dévoilement et d'expression de soi prennent des formes diverses et sont indissociables de notre capacité ou incapacité à nous « lire les uns les autres ». Sandra Laugier place donc la question de la sensibilité, de l'acuité de la perception et surtout de la « perception ordinaire » au centre du *care*. Elle affirme que ce dernier concept, parce qu'il se différencie d'une approche de la philosophie éthique et morale plus conceptuelle et abstraite, pourrait permettre de modifier le cadre même de l'éthique.

Laugier utilise l'expression « perception ordinaire », d'une part, pour la différencier du sentiment ou feeling au sens de Hume, c'est-à-dire un sentiment opposé à la rationalité. D'autre

part, la perception est qualifiée d'ordinaire puisqu'il s'agit de s'intéresser aux schèmes mentaux et moraux particuliers qui guident chaque jour nos décisions morales. Puisque notre perception ordinaire s'adapte et se transforme devant chaque situation, elle est, selon les termes de Laugier, « situationnelle, dynamique et particulariste. »

Il est possible de faire l'apprentissage de la sensibilité et d'éduquer la sensibilité, notamment dans la littérature, mais surtout au cinéma puisqu'il s'agit selon Laugier d'un « lieu privilégié de la perception morale ». En effet, alors que dans nos vies ordinaires ce qui est vraiment important passe souvent inaperçu, Laugier affirme que le film peut « magnifier la sensation et la signification d'un moment (p.321) » et ainsi « faire émerger, visuellement ce qui est important, ce qui compte. (p.321) » Cette « éducation de la sensibilité » n'est donc pas seulement affaire de connaissance. Il s'agit d'une perception active, de l'habileté à constamment changer de perspective. L'exemple du canard-lapin de Wittgenstein est intéressant à ce sujet puisqu'il met en évidence la capacité à percevoir les possibilités ou les significations qui émergent dans les choses.

À la fin de l'article, elle donnera plusieurs exemples de films qui permettent d'affiner notre perception morale parce qu'ils montrent des situations très variées qui élargissent, diversifient et complexifient les formes possibles du *care*. Le cinéma est donc un lieu qui permet à la réflexion morale de mettre l'accent sur l'expérience, la perception et l'imagination et ainsi d'aller au-delà des notions plus théoriques et conceptuelles liées au choix rationnel, à l'argument ou au jugement : « Il n'y a pas de *concepts* moraux univoques qu'il ne resterait qu'à appliquer à la réalité pour délimiter des objets, mais nos concepts dépendent, dans leur application même, de la vision du « domaine », de la narration ou description que nous en donnons, de notre intérêt personnel et désir d'exploration (ce qui est important pour nous). » (p.320) En effet, les choix que nous faisons sont influencés par nos motivations, nos orientations qui ne sont pas toujours raisonnées

et conscientes. Ces choix sont aussi particuliers à chaque situation. Il est pertinent de prendre en considération le récit de nos motivations étant donné que chaque personne a son monde, c'est-à-dire qu'elle perçoit le monde à sa façon. Sandra Laugier utilise et reprend à d'autres penseurs plusieurs termes qui expriment une idée similaire : la nécessité pour l'éthique de s'intéresser à la vision particulière d'un homme, à travers la prise en compte de sa « texture d'être », de sa « forme de vie », « de son arrière-plan mobile et vivant », etc.

Dans ce résumé de la pensée de Laugier, nous avons insisté sur le rôle du cinéma qui peut « éduquer notre sensibilité » et évite de penser la morale et l'éthique à partir de concepts trop généraux et par conséquent coupés de notre vie de tous les jours. Dans un même ordre d'idée, Mariniello se demande dans « *La littéracie de la différence* » quelles sont les conséquences de l'omniprésence des médias audiovisuels dans nos vies. Mariniello reprend une phrase célèbre de Kiarostami qui dit : « Vous avez déjà cent ans de cinéma dans les yeux, dans l'habitus ou dans l'ethos. Il est planté dans votre culture. (p.164) » De quelle manière cela « change notre façon de regarder les choses et affecte notre perception de l'espace et du temps, notre façon de se souvenir et d'apprendre ? (p.164) »

Mariniello nous dit au début de cet article qu'elle perçoit une séparation, une différence entre l'expérience quotidienne et la possibilité de son expression dans le langage :

Les considérations qui vont suivre sont le résultat de la perception d'un clivage souvent dramatique entre l'expérience vécue (notre vie avec les médias) et un discours, appartenant encore à la *littéracie* textuelle (moderne), qui s'efforce d'expliquer, de décrire, véhiculer et comprendre telle expérience, et qui, souvent, faillit à sa tâche. (« *La littéracie de la différence* », p.163)

Pour résoudre ce problème de l'inadéquation entre langage et expérience, Mariniello met l'accent dans ses recherches sur l'étude de la technique et de la médiation audiovisuelle. La transmission de l'expérience se fait le plus souvent soit à travers les médias audiovisuels ou le langage. Chaque média est donc une forme différente de médiation de l'expérience. L'expérience

est même parfois transformée par la médiation. En effet, nous pensons avec Laugier et Mariniello que la médiation cinématographique est une expérience esthétique qui nous fait vivre un lien particulier qui ne pourrait peut-être pas être vécu autrement. L'implication du spectateur le rend sensible aux enjeux relationnels du film.

Mariniello s'intéresse à cette période de transition, la nôtre, passage d'un temps où dominait l'écriture et la lecture au règne nouveau des médias audiovisuels. Bien qu'elle affirme qu'il soit difficile dans le présent de décrire et de comprendre notre vie avec les médias, Mariniello perçoit toutefois une modification de notre rapport à l'expérience vécue. Elle parle de l'avènement d'un mode de pensée à part, une pensée-écran, une pensée en images qui nous rappelle la façon dont Deligny décrivait le mode de pensée des enfants autistes. En effet, ce dernier affirme que l'image est autiste, c'est-à-dire qu'elle ne dit rien et ne veut rien dire : « L'image, c'est ce que Janmari, l'enfant autiste de *Ce Gamin-là*, conçoit, c'est son mode de pensée, lui, chez qui il n'y a pas de langage. » (« Ce qui ne se voit pas », p.50)

Kracauer avait déjà pensé dans sa *Théorie du film* le problème du langage, qui, selon lui, est incapable de se débarrasser de l'abstraction. Au contraire, le cinéma, puisqu'il permet un autre mode d'appréhension du monde, c'est-à-dire « l'expérience des choses dans leur dimension concrète » (*Théorie du film*, p.296) pourrait servir de remède à l'abstraction. Il affirme que « ce qu'on veut, c'est toucher à la réalité non seulement du bout des doigts, mais l'empoigner et lui serrer la main. » (*Théorie du film*, p.297)

D'une manière similaire, mais dans un autre domaine, celui de la philosophie morale, Sandra Laugier souligne au début de son article un problème important autour de la question du *care*. Il y a une opposition entre une conception féminine, centrée sur le souci, l'attention à l'autre et une conception masculine de l'éthique centrée sur les questions de droit, de justice et d'autonomie. La solution qu'elle propose pour dépasser cette opposition entre l'éthique du *care* et celle de la

justice est de redéfinir l'éthique. Ainsi, dans cet article, elle mettra en cause le cadre même de l'éthique contemporaine. Il est nécessaire de résoudre le problème de l'abstraction, ce que Wittgenstein nomme la « pulsion de généralité », qui pousse plusieurs théoriciens de la morale ou de la justice à analyser des cas particuliers en fonction de concepts généraux. Au contraire, elle affirme que la réflexion éthique ne peut se passer de l'attention au particulier puisque « le *care* est pris dans un contexte de relations, dans une forme de vie. » (p.318)

Ainsi, tout comme le lien avec « les fous » ou les autistes permet au soignant d'adopter des postures morales inusitées et de développer une sensibilité particulière à l'autre, le cinéma peut aussi, comme le dit Sandra Laugier, « éduquer notre sensibilité ». Grâce à sa matérialité, le medium cinématographique offre au spectateur l'occasion de percevoir le monde d'une façon particulière, toujours à réinventer.

Méthodologie

Les trois chapitres de ce mémoire porteront chacun sur un film particulier. Cela nous permettra de faire des allers-retours entre la théorie cinématographique, les concepts issus des sciences humaines sociales et l'analyse plus concrète et particulière d'une expérience filmique.

Le premier chapitre de ce mémoire concerne le film *La Moindre des choses* dans lequel le cinéaste Nicolas Philibert filme la petite communauté des soignants et des pensionnaires de la clinique psychiatrique de la Borde sans toutefois faire de la folie et des fous un sujet. En effet, *La Moindre des choses* n'est pas sur les fous, mais avec et auprès d'eux. L'analyse de *La Moindre des Choses* traverse théories cinématographiques et sciences sociales pour tenter de cerner la possibilité d'un « entre-nous » incluant les personnes filmées, c'est-à-dire les pensionnaires de la clinique de la Borde et les gens qui les soignent, le cinéaste Nicolas Philibert ainsi que les spectateurs. Cette phrase qu'un des personnages dira vers la fin du film - « On est entre nous, mais

vous aussi vous êtes entre nous » - a été le point de départ de notre réflexion. Le cinéaste filme les répétitions ainsi que la représentation finale d'une pièce de théâtre de Gombrowicz à laquelle les gens de cette communauté ont décidé de participer. La mise en scène d'une représentation théâtrale dans la représentation cinématographique permet une réflexion sur le rôle de spectateur et d'acteur à la fois dans la pièce de théâtre et dans le film. L'adresse au spectateur, de la part des personnes filmées, passera par la parole ou, plus souvent, simplement par l'intensité de leur regard.

Ce film a été l'occasion de proposer un changement de perspective dans l'analyse de l'expérience du spectateur et de la place qui lui est assignée au cinéma. Nous pensons que l'échange des regards entre les personnes filmées et le spectateur - entre regards regardés et regards regardants - force le passage du rôle de spectateur au rôle d'acteur. C'est-à-dire que, puisque le spectateur est mis en situation de ne jamais oublier son rôle de spectateur, il regarde les pensionnaires en tant que lui-même. Les regarder le fait se regarder puisqu'ils le regardent. La prise en compte de la construction morale et affective de l'expérience du spectateur dans ce film, notamment par les effets de la mise en scène et du montage, nous essaierons aussi de comprendre pourquoi le cinéma de Philibert cicatrise, rassure et protège.

À l'intérieur de son réseau des Cévennes, Deligny a voulu non seulement ouvrir un espace commun avec ceux qui ne parlent pas, mais aussi trouver des moyens d'imager ce commun. Le but était d'être en mesure de transmettre et de faire connaître cette expérience aux parents, aux intellectuels curieux ou tout simplement à un spectateur extérieur. À travers l'analyse du film *Ce Gamin-là*, le deuxième chapitre a été l'occasion de réfléchir au lien avec un autiste ainsi qu'aux caractéristiques spécifiques au film, au langage et aux tracés pour rendre compte de ce lien particulier. La diversité des types médiatiques employés dans le film *Ce Gamin-là* nous a permis d'appréhender la relation sociale en tenant compte du fait que celle-ci est toujours médiatisée que

ce soit à travers la voix, la parole, l'écriture, la caméra ou le film. Dans *Modernity at large*, la pensée d'Appadurai de la *mediascape* va dans le même sens, c'est-à-dire que « tout est médiatisé ». La première section de ce chapitre cherche à expliquer ce que cette communauté des Cévennes a de particulier. Dans la deuxième section, nous analyserons par quels détours langagiers la parole du commentaire de Deligny accompagne le spectateur dans sa découverte de ce mode de vie communautaire particulier.

Dans le troisième chapitre de ce mémoire, nous verrons de quelle façon la mise en scène du *Moindre Geste* cherche à défamiliariser le spectateur, ce qui, en dernière instance, lui permet une appréhension plus immédiate, plus matérielle, plus tactile de la réalité, débarrassée de l'abstraction. Nous analyserons ce film en lien avec l'expression de Sandra Laugier selon laquelle un film nous fait parfois « perdre nos concepts ».

Premier chapitre: *La Moindre des choses*

Nicolas Philibert filme dans *La Moindre des choses*, jour après jour, les pensionnaires et les intervenants de la clinique de la Borde et les répétitions théâtrales d'une pièce de Gombrowicz à laquelle plusieurs ont décidé de participer. Un des personnages du film *La Moindre des Choses* dira vers la fin: « On est entre nous, mais vous aussi vous êtes entre nous. » Que veut dire « être entre nous »? D'autant plus qu'ici, le « nous » inclut le « vous » (cinéaste et spectateur). D'autant plus aussi, que ce premier nous concerne une petite communauté constituée des « fous » et des soignants de cette clinique, « fous » auxquels on pourrait penser qu'il est plus difficile de s'identifier. Le film documentaire crée des ponts et tisse des liens entre le cinéaste, les personnes filmées et le spectateur. Nous tenterons de fouiller, comprendre et décortiquer ces liens. L'objectif de ce premier chapitre sera de chercher les sens possibles de ce « nous ». Le film permet-il un « entre-nous » bien réel ou celui-ci est-il fabriqué par le cinéaste? Comment une relation ou l'illusion d'une relation peut-elle être construite dans les médias? Cet « entre-nous » est-il simplement l'expression d'une communauté rêvée par le spectateur? Nous renseigne-t-il sur ses attentes ainsi que sur les désirs qu'il projette dans le film ou est-il l'expression d'un lien bien réel?

Les sens possibles de ce « nous » seront envisagés d'abord d'un point de vue plus théorique et général à travers l'étude des liens entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. L'accent sera mis sur l'expérience du spectateur devant le film. Des détours passeront par les analyses cinématographiques de Jean-Louis Comolli et de Frédéric Sabouraud, ainsi que par les réflexions de Rancière et Deleuze sur le spectateur. Les trois premières sections de ce chapitre concerneront respectivement ces deux questions: Qu'est-ce qu'un spectateur? Quelle place lui est assignée dans le film? Chacune de ces sections fait le lien entre la théorie et une analyse filmique plus spécifique de *La Moindre des choses*. Le rapport du spectateur à l'œuvre

sera analysé en fonction de la posture que le dispositif filmique lui fait prendre. Un bref survol historique des « films sur les fous » et de leur évolution dans le temps nous aidera à montrer à quel point les intentions et par conséquent les postures adoptées par le spectateur, mais aussi le cinéaste et la personne filmée peuvent diverger d'un film à l'autre. La dernière section de ce chapitre concernera le sujet du film de Philibert ainsi que sa forme spécifique.

Le montage du film *La Moindre des choses* a été minutieusement planifié par le cinéaste. Par des effets de mise en scène, ce dernier a voulu souligner l'importance de ce plan dans lequel un personnage s'adresse au spectateur en disant: « On est entre nous, mais vous aussi vous êtes entre nous ». Il s'agit d'un choix judicieux de la part du cinéaste de placer ce plan à cet endroit, dans une continuité narrative, dans une progression calculée de plans et d'images du début à la fin du film. Bien que le cinéaste ait le pouvoir et le talent, notamment à travers le montage, de construire un récit communautaire capable de réconforter le spectateur, y a-t-il de toute façon dans le film des plans dans lesquels on retrouve la trace d'un lien qui a vraiment eu lieu? Comment alors retrouver dans ces images la trace de la relation avec des fous puisque celle-ci est le plus souvent fragile, ponctuelle, incertaine? Aussi, comment étudier ce « commun » ou cette « communauté » puisqu'elle est le plus souvent difficile, fragile, voire impossible?

Comment penser le spectateur?

Nous nous intéresserons dans cette première section aux liens entre cinéma et communauté avec pour point de départ l'analyse de l'expérience du spectateur de cinéma d'un point de vue plus général et théorique. L'expérience d'accompagnement des psychotiques révèle quelque chose sur notre être-en-commun, plus précisément sur nos façons d'avoir du commun. En effet, le lien que développe le soignant avec un « fou » ne va pas de soi. Nos modes de communications plus habituels sont parfois inadaptés ou inadéquats. La personne qui accompagne un psychotique doit

donc chercher et être attentive à d'autres types de contact. L'étude des médias et de la médiation est liée à cette expérience d'accompagnement parce qu'elle permet d'approfondir, de multiplier et de diversifier les façons d'être ensemble. Dans son article intitulé « Le cerveau c'est l'écran », Deleuze affirme que ce qui caractérise l'œuvre d'art, c'est le fait que par sa syntaxe, son langage propre et sa forme, elle ouvre de nouveaux modes d'appréhension du réel:

Une œuvre est toujours la création d'espaces-temps nouveaux (...) Une œuvre est censée faire jaillir des problèmes et des questions dans lesquels nous sommes pris, plutôt que donner des réponses. Une œuvre est une nouvelle syntaxe, ce qui est beaucoup plus important que le vocabulaire et creuse une langue étrangère dans la langue. (*Deux régimes de fous*, p.269)

Ce qui nous intéresse dans cette citation, c'est que l'œuvre artistique permet la création d'autres « espaces-temps », ce qui semble correspondre adéquatement à la particularité du médium filmique. De plus, Deleuze souligne le fait que les attentes du spectateur sont bouleversées devant une œuvre d'art. Cette dernière multiplie les interrogations et les questions plutôt que de réconforter le spectateur en lui donnant des réponses.

Dans le premier chapitre du livre *Le spectateur émancipé*, Rancière s'intéresse aussi à l'expérience du spectateur. Il met en relation le lien cinématographique du spectateur au film et le lien pédagogique de l'élève au maître. Il résume ainsi son entreprise: se servir de la notion d'émancipation intellectuelle développée dans *Le Maître ignorant*¹ pour repenser la relation au spectateur. Rancière déconstruit la logique pédagogique selon laquelle le maître est celui non seulement qui sait ce que son élève ignore, mais qui sait aussi l'exacte distance que cet élève devra franchir pour devenir savant. Selon cette logique, l'ignorance est donc de ne pas savoir mesurer cette distance. L'élève a besoin du maître qui le guidera sur le bon chemin. Ainsi,

¹Le maître ignorant a été publié par les éditions Fayard en 1987, et réédité par 10/18 en 2004. Il s'agit d'un ouvrage écrit par Joseph Jacotot (1770-1840) qui brise la distinction habituelle entre le livre d'histoire et l'ouvrage de théorie ou le livre de fiction.

apprendre, c'est réduire le gouffre qui sépare son ignorance du savoir du maître. Apprendre, c'est aussi, à chaque fois, réaffirmer, retracer la distance qui les sépare. C'est donc la volonté de supprimer la distance qui la crée.

Pour Rancière, cette pensée d'un gouffre qui sépare deux positions est celle des *pédagogues abrutisseurs* et elle rejoint celle de certains réformateurs théâtraux. Pour eux, le spectateur doit faire une chose: franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité. Tout comme l'élève apprend ce que le maître lui enseigne, le spectateur doit voir ce que le metteur en scène lui fait voir. On suppose donc un lien de cause à effet entre la volonté de l'artiste et la réaction du spectateur. Or, justement, entre le maître et l'élève, il y a une troisième chose: le livre. Il en va de même pour la performance. Elle est cette troisième chose entre le metteur en scène et le spectateur « dont aucun ne possède le sens, dont aucun n'est propriétaire, qui se tient entre nous, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet. » (*Le spectateur émancipé*, p.17)

De plus, le spectateur n'est pas ignorant (l'ignorant non plus d'ailleurs). Rancière compare l'apprentissage à un « travail poétique de traduction. » (p.17) Le but de l'apprentissage n'est pas de devenir savant, mais de mieux pratiquer cet art de la traduction. Il parle de traduction parce que l'élève (et le spectateur) part de ce qu'il connaît déjà, le lie ou le confronte avec ce qu'il voit, ce qu'il lit, ce qu'il apprend, ce qui est nouveau pour lui. Mieux pratiquer l'art de traduire signifie pour Rancière: « mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contretraduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures. » (*Le spectateur émancipé*, p.17) Le spectateur est parfois considéré comme un aveugle. Certains supposent que celui qui voit ne sait pas voir, doit apprendre à voir. Or, considérer cet apprentissage comme un « art poétique de traduction » suppose que le spectateur n'est jamais aveugle. Son regard est toujours orienté en fonction de ses expériences et de ses

connaissances antérieures. Grâce à son idée de spectateur émancipé, Rancière veut déconstruire les oppositions usuelles entre regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité qui selon lui « définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. » (*Le spectateur émancipé*, p.18)

Le « partage du sensible » dont parle Rancière n'est pas figé, il se modifie avec le temps et avec l'émergence de nouvelles pratiques. Ainsi, dans son petit livre intitulé *Le partage du sensible*, Rancière écrit:

Avec le triomphe de la page romanesque sur la scène théâtrale, l'entrelacement égalitaire des images et des signes sur la surface picturale ou typographique, la promotion de l'art des artisans au grand art et la prétention nouvelle de mettre de l'art dans le décor de toute vie, c'est tout un découpage ordonné de l'expérience sensible qui chavire. (*Le partage du sensible*, p.21)

Dans *Le spectateur émancipé*, Rancière donne un exemple très simple des transformations pouvant survenir dans « ce découpage ordonné de l'expérience sensible » et touchant autant à la sphère politique qu'esthétique. Il parle d'un artisan qui, tout en travaillant, regarde au loin, à travers la fenêtre, contemple le paysage, pense, rêve. Socialement, il sort de son « rôle », il ne respecte pas totalement la place qui lui est attribuée. Il fait deux choses en même temps. Deux choses qui sont parfois considérées (et à tort bien sûr) comme étant incompatibles. De la même manière, ne peut-on pas être à la fois un spectateur distant et un interprète actif de ce qui nous est proposé?

Nous nous sommes intéressés au *Spectateur émancipé* parce qu'il semble qu'au lieu de la logique abrutissante de certains pédagogues, Rancière aurait tout aussi bien pu décrire la logique réductrice de certains psychiatres. Le film *La Moindre des choses* nous permettra d'approfondir à la fois le lien du spectateur au film, mais aussi du psychotique au psychiatre. En effet, nous pensons que le lieu du tournage - une clinique hors du commun fondée par Jean Oury et Felix Guattari où le soigné est l'égal du soignant - influence la façon dont Philibert traite le sujet du

film. Tout comme un rapport égalitaire peut s'établir entre les intervenants et les patients de cette clinique, un lien similaire peut se développer non seulement entre le cinéaste et les personnes qu'il filme, mais aussi entre l'œuvre artistique et ses spectateurs. Le film *La Moindre des choses* donne autant d'importance, autant d'espace aux soignés qu'aux soignants. Dans un même ordre d'idée, Jean-Louis Comolli écrit dans *Voir et pouvoir* que l'égalité serait peut-être une conséquence de l'introduction du médium filmique comme intermédiaire de nos relations avec les autres. Le cinéma permettrait parfois de rééquilibrer les places assignées à chacun:

Quel que puisse être le miroitement des différences (finies) dont il est porteur, le cinéma – filmeurs, filmés, acteurs, spectateurs – se pratique entre égaux, ou plutôt entre inégaux condamnés par la séance à revenir sur leur initiale inégalité: les puissants y sont fragiles, les pouvoirs réversibles, les trônes renversés, les faibles renforcés, les victimes dignes. Je reprends de Daney cette leçon : le cinéma est égalitaire. (*Voir et pouvoir*, p.579)

Ainsi, lorsqu'on regarde *La Moindre des choses*, rien ne distingue a priori les soignants des soignés. De plus, certains soignés de la clinique de la Borde sont devenus soignants. Le premier réflexe du spectateur est de se demander qui est fou et qui ne l'est pas, bien que cela n'ait pas tellement d'importance.

Bref, l'égalité des soignants et des soignés s'explique, dans un premier temps, par la nature particulière et le mode de vie de cette petite communauté de la clinique de la Borde. Dans un deuxième temps, selon la formule de Daney, le film est par définition égalitaire puisqu'il permet aux hommes ordinaires, ceux que l'on garde normalement à l'écart, d'apparaître à l'écran et de se faire voir. Dans un troisième temps, on peut aussi penser que cette égalité n'est qu'apparente. En effet, une fois le film terminé, l'illusion d'une relation égalitaire peut être construite par le cinéaste puisque la réalité nous est présentée à partir de son point de vue.

Une autre caractéristique du cinéma, et celle-ci est liée au fait que le cinéma peut être égalitaire, c'est son effet miroir. Le processus d'identification du spectateur à la personne filmée permet à ce dernier de se voir dans l'autre. Ainsi, le cinéma nous révèle à nous-mêmes. Ce qui se passe dans *Le Moindre Geste* est assez particulier. Le montage de Philibert accentue l'impression du spectateur d'entrer en relation avec les personnes filmées. Le spectateur est étonné, souvent joyeux. En effet, cela peut être très agréable de regarder des gens singuliers parce que leur singularité nous renvoie à la nôtre, et nous aide peut-être à nous accepter. Foucault a montré dans *Surveiller et punir* que les normes de nos sociétés disciplinaires influencent nos façons de vivre jusque dans nos moindres gestes. Regarder à l'écran des corps différents, des gestes singuliers devient une façon de s'émanciper des règles sociales trop contraignantes. Ainsi, les films de Philibert sont agréables à regarder. Ils réconfortent le spectateur, réduisent la distance entre l'autre et nous-mêmes sans pour autant fusionner l'un et l'autre. Dans *La Moindre des choses*, la représentation de l'asile adoucit nos violences sociales bien réelles des institutions psychiatriques. Au lieu d'insister sur les figures de l'enfermement, de l'isolement et du retrait, Philibert a choisi de mettre l'accent sur le lien, bien que parfois fragile, ainsi que sur le partage et la relation d'aide. Philibert décrit en ces termes ce qui se passe à la clinique de la Borde entre soignants et soignés :

Soigner, c'est essayer de vivre ensemble en préservant la singularité, l'identité de chacun, comme si l'hétérogénéité de cette communauté briguebalante était la condition même de son fonctionnement. Prêter attention aux moindres détails. (Des choses, p.31)

Cette idée d'une communauté « hétérogène » dont l'hétérogénéité est la condition même de sa possibilité comme communauté rappelle les propos d'Agamben dans *La communauté à venir*. L'être quelconque ou l'être singulier n'a aucun prédicat, aucune identité particulière. Ces êtres singuliers formeraient une « communauté » d'êtres singuliers, si cela est possible, dont le seul

point commun serait le fait d'appartenir à cet ensemble. Philibert nous parle justement de « vivre ensemble en préservant la singularité. » On pourrait objecter à cette analyse que cette communauté est peut-être hétérogène, mais que toutes ces personnes ne se trouvent pas à cet endroit par hasard. Ils sont là parce qu'ils sont différents, parce qu'ils ne s'intègrent pas à la société. On les a peut-être même amenés là de force. À la Borde, les pensionnaires sont à la fois exclus et protégés de la société.

Dans cette première section, nous avons souligné la fonction émancipatrice du cinéma à partir du *Spectateur émancipé* de Rancière, et cela plus particulièrement à partir d'un film de Philibert non seulement parce qu'il se situe du côté de ceux qui souffrent et des opprimés, mais aussi parce qu'il permet au spectateur de se reconnaître un peu dans ceux qu'il regarde. De plus, le livre de Rancière nous a aidé à penser le rapport entre le spectateur et le film en d'autres termes que ceux de l'activité et de la passivité. Rancière compare le spectateur à un traducteur qui comprend et reçoit le film à partir de ses propres expériences. Le film devient donc une occasion pour le spectateur d'évaluer, de comparer, de confronter ou de lier ses pensées, ses expériences, ainsi que ses façons de voir le monde avec celles qui sont présentées par l'œuvre cinématographique, soit à partir du point de vue du cinéaste ou de celui des personnes filmées.

Quelle place pour le spectateur de cinéma?

Nous avons déjà souligné certains éléments au sujet de la place assignée au spectateur dans *La Moindre des choses*. Des références au numéro 31 de la revue *Images Documentaires* consacrée à la question du spectateur nous permettront de réfléchir à la place de ce dernier d'un point de vue plus général. L'introduction de ce numéro pose d'emblée le spectateur (au singulier) comme sujet: « Il s'agit bien du sujet, de sa liberté, de son activité, face à une œuvre, à une

écriture, et non la cible de produits d'une industrie » (*La place du spectateur*, p.7) On ne s'intéresse pas aux réactions de la foule ou du public. Il semble particulièrement intéressant d'étudier la place du spectateur du cinéma documentaire dans ce contexte. En effet, nous pensons que le cinéma documentaire, parce que rarement commercial, a l'avantage d'être plus libre que d'autres formes d'art. Dans son article intitulé « Le cerveau c'est l'écran », Deleuze affirme qu'il n'y a pas d'art commercial ou publicitaire qui se proposerait de composer ou révéler un produit répondant à l'attente du public. Par définition, l'art ne peut donc pas être commercial ou publicitaire. Un art produit, selon Deleuze, nécessairement de l'inattendu, du non-reconnu, du non-reconnaissable. Bref, dans ce cas, l'art se définit dans son rapport au spectateur, dans sa capacité à déjouer ses attentes. L'art se définit aussi par sa façon personnelle ou différente de nous présenter le réel.

Dans un entretien, André S. Labarthe et Jean-Louis Comolli distinguent certaines pratiques cinématographiques de par la place qu'elles assignent au spectateur. D'abord, Labarthe parle d'un spectateur « partenaire de l'auteur. » (p.12) C'est un partenaire qui, à la fois, « agit et est agi. » (p.13) Le spectateur est invité à fabriquer du sens. Cette signification n'est pas figée, elle évolue tout au long du film. Elle est nouvelle, aussi, à chaque visionnement. Face à ce genre de films, la place du spectateur n'est pas immuable, mais susceptible de déplacements et de transformations. On suppose un spectateur actif qui sélectionne, trie, recompose, interprète ce qu'il a sous les yeux et dans les oreilles. L'auteur donne l'exemple du spectateur de théâtre du XIXe siècle, se servant de ses jumelles pour composer, découper, morceler, cadrer la scène selon ses propres intérêts. Ils évoquent aussi l'analyse d'André Bazin des films de Rossellini. Bazin se sert d'une métaphore: les plans des films sont posés les uns après les autres comme des pierres dans un ruisseau. Tout comme le promeneur, le spectateur saute d'une pierre à l'autre, d'une séquence à une autre jusqu'à ce qu'il atteigne le mot fin.

Ensuite, Labarthe décrit un autre type de film qui assigne aussi une autre place au spectateur. En effet, dans le cinéma commercial, le plus souvent hollywoodien, la place du spectateur est clairement désignée. Elle fait partie des « rouages du film. » (p.12) De par sa mise en scène, le réalisateur prend son public par la main et lui montre le chemin à suivre. « Il ne faut pas oublier que le spectateur est le produit d'un conditionnement. Ses comportements lui sont dictés. Il est un rouage de la machine. » (*La place du spectateur*, p.16) L'industrie cinématographique, celle qui produit tant de films à succès, fige le spectateur dans une sorte particulière de relation entre un sujet et un objet. Nous pensons que le cinéma documentaire peut lui assigner une tout autre place, plus mobile, plus libre. Labarthe écrit: « Jusqu'ici le spectateur était un voyeur, une sorte de dormeur qui soliloquait face à des images qui faisaient semblant de l'ignorer. Et voici qu'il découvre que les images le regardent. » (*La place du spectateur*, p.16)

Cette dernière phrase décrit extrêmement bien l'expérience du spectateur dans le film *La Moindre des choses*. Ce film est l'occasion de nombreux échanges de regards et ceux-ci sont souvent aussi spontanés qu'inattendus. Dans un article de son livre *Voir et Pouvoir*, Comolli s'intéresse au regard, surtout aux regards échangés, comme retour sur soi, comme chemin de la conscience :

Dans ce qu'on appelle représentation- qui inclut le cinéma-, dans ce monde de nouer relation qui fonde sans doute les sociétés humaines, le regard n'est jamais seulement le regard de l'homme sur le monde, il est aussi (et parfois, surtout) le regard du monde sur l'homme. C'est ainsi que le cinéma ne peut pas faire autrement que nous montrer le monde comme regard. Regard – c'est-à-dire mise en scène. Le moi-spectateur-je-vois devient le je-vois-que-je-suis-spectateur. Il y a une dimension réflexive dans le regard. Regard. Retour sur soi, réflexion, répétition. Révision. Double vue. (*Voir et pouvoir*, p.150)

Dans *La Moindre des choses*, l'adresse au spectateur, de la part des pensionnaires de la clinique de la Borde, passera parfois par la parole, mais plus souvent simplement par l'intensité de leur regard. La confrontation des images entre regards regardés et regards regardants force le passage du spectateur au rôle d'acteur. C'est-à-dire que, puisque le spectateur est mis en situation

de ne jamais oublier son rôle de spectateur, il regarde les pensionnaires en tant que lui-même. Les regarder le fait se regarder puisqu'ils le regardent: « ce qui revient pour le sujet filmé à hanter cette mise en scène, à l'habiter, à se l'approprier. » (*Voir et pouvoir*, p.150) Ainsi, on peut affirmer que dans ce film de Philibert, l'analyse de la relation entre cinéaste, personne filmée et spectateur est plus complexe et subtile qu'une simple relation entre un sujet et un objet. Il y a toujours réflexivité, dialogue, échange de regards. Cet extrait de Jean-Louis Comolli montre bien comment la réflexivité transforme la relation entre un sujet et un objet:

Du sujet vers l'objet. De l'objet vers le sujet. Se produit dans ce deuxième cas non seulement un retournement du trajet, un renversement de la perspective, mais une révolution de la relation du spectateur et de la scène. (...) Quand mon regard revient sur moi, j'en deviens l'objet. Ce retour du regard sur lui-même me met en scène. (*Voir et pouvoir*, p.151)

Cela est d'autant plus intéressant que les personnes qui sont ici mises en relation sont très différentes les unes des autres. Chaque corps, chaque geste, chaque regard filmés sont particuliers. Le cinéaste porte attention aux détails, les tics sont soulignés par la caméra. Il ne montre pas des images, des corps que le spectateur a l'habitude de voir. Ce film nous montre une clinique psychiatrique bien différente des institutions analysées par Foucault. Il ne s'agit pas d'une société disciplinaire où chaque geste, chaque mouvement sont analysés dans le but de maximiser leur efficacité et donc leur rentabilité. La plupart du temps, les gens sont filmés dans la petite forêt, à l'extérieur. Les pensionnaires participent aux tâches de la vie quotidienne. Lorsqu'ils aident à la préparation du repas, on voit qu'ils ne sont pas pressés. Ils prennent leur temps, discutent, font des blagues. Il n'y a pas de surveillance très stricte, mais plutôt un accompagnement de la part des soignants.

Le rôle de la caméra

Nous avons affirmé, dans la deuxième section, que le spectateur de *La Moindre des choses* regarde les images du film, mais est aussi regardé par elles. Le caractère réflexif de ce film a des conséquences sur la relation plus traditionnelle entre le sujet et l'objet. Celle-ci se transforme et laisse place à un échange de regards entre la personne filmée, le cinéaste et le spectateur. L'analyse de Jean-Louis Comolli du film *La Moindre des choses* dans le numéro 45 de la revue *Images Documentaires* nous montre bien à quel point la place assignée au spectateur dans ce film - et dans tous les films probablement – est intimement liée aux rôles que se donnent le cinéaste et la personne filmée, mais aussi à l'évolution de leur relation. Le spectateur est toujours déjà là dans le rapport entre celui qui filme et celui qui est filmé. D'une part, lors du tournage. D'autre part, lors du visionnement. Et ces relations ne sont possibles que parce qu'elles passent par une petite machine, une caméra. Nous aimerions souligner l'importance de la caméra dans la relation entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. C'est que, bien sûr, le cinéaste filme ce qui, ensuite, sera montré au spectateur. Analyser la façon dont il se sert de sa caméra est donc essentiel pour essayer de comprendre l'expérience du spectateur.

D'une part, lors du tournage, le cinéaste voit tout à travers l'œil de sa caméra. En effet, derrière sa machine, la vision du cinéaste est amputée d'un œil. On pourrait dire aussi qu'à travers la caméra, sa vision se dédouble : il voit à la fois ce qu'il filme et ce qu'il ne filme pas, ce qu'il montrera ou décidera de ne pas montrer, de ne pas filmer et qui sera peut-être invisible, caché, mais peut-être aussi le hors champ se laissera-t-il deviner. La personne filmée, quant à elle, aura cette caméra, cet œil de la caméra, constamment braquée sur elle. Difficile d'oublier cet appareillage et, à travers lui, le spectateur qu'elle ne connaît pas, mais qui la regardera. La caméra de Philibert sert peut-être de déclencheur, elle est l'occasion de vivre des situations exceptionnelles. Elle permet parfois des révélations, des relations qui n'auraient pas eu lieu sans

elle. Grâce à la caméra, les personnages-acteurs se prêtent au jeu, s'inventent un rôle ou deviennent peut-être plus vrais que dans la réalité. L'imprévu, la spontanéité sont au rendez-vous. On tourne un film pour découvrir ce qui va se passer. D'autre part, le spectateur est aussi entre le cinéaste et celui qui est filmé lors du visionnement du film. Il s'identifiera parfois à l'un, parfois à l'autre, parfois aux deux en même temps. Comme a écrit Frédéric Sabouraud : « Se joue ainsi de manière synchrone une double réécriture : celle du rapport filmeur/filmé et celle de la relation spectateur/film. » (*En chemin*, 2003)

On a aussi montré précédemment que la façon de filmer l'autre est influencée par lui, c'est-à-dire par la relation qui se développe avec lui. Plus le cinéaste est ouvert et sensible à l'autre, plus sa façon de filmer respectera la différence de celui qui est filmé, plus il trouvera la bonne distance entre lui et celui qu'il filme, plus il lui laissera un espace pour se montrer, s'inventer, se découvrir :

Pour moi, ce film est tout entier dans l'affirmation que la question fondamentale du cinéma est bien celle de la relation entre corps filmé et machine filmante. Comment analyser ce qui se passe entre le ou les corps filmé (s), le ou les corps filmant (s), le corps du spectateur, et le dispositif machinique qui les relie les uns aux autres-et seulement à travers lui? Qu'en est-il des relations entre ce qui est d'un côté (corps filmants) et de l'autre côté de la machine (corps filmés)-le corps du spectateur se trouvant en quelque sorte des deux côtés à la fois, successivement ou en même temps, selon la loi obscure d'un désir d'ubiquité...d'un désir de se diviser ou de se couper-appelons cela : projection-qui, pour impossible et irrationnel qu'il puisse paraître, est la condition même de participation à la scène, à la représentation? Qu'en est-il en somme de cette place impossible du spectateur quand, sur la scène, aucun corps représenté n'est tout à fait à la place que la société (ou l'idéologie, le système de croyances, les normes médiatiques, etc.) lui assigne? (« Nicolas Philibert », p.120)

Dans cet extrait, Comolli laisse entendre que le film *La Moindre des choses*, serait peut-être unique de par sa façon de présenter un certain sujet. Philibert montre les corps de personnes atteintes de certains troubles psychiatriques et parce qu'il le fait différemment, le spectateur les redécouvre. Il ne peut plus associer ce qui lui est montré dans le film aux autres discours ou

images qu'il connaît déjà. Aussi, le spectateur n'occupe pas dans ce film la position d'un observateur complètement extérieur.

Petite histoire du film sur « les fous »

Dans le but d'alimenter cette réflexion sur l'expérience du spectateur de cinéma face à une réalité qui lui est étrangère, l'article du cinéaste et psychiatre Stastny nous sera utile. Jeter un œil sur l'histoire des films documentaires ayant traité le sujet des troubles mentaux nous aidera à illustrer par des exemples concrets la façon dont la caméra, la mise en scène, bref, le médium filmique, peuvent influencer la relation qui se crée entre cinéaste, personne filmée et spectateur. Dans son article intitulé « From Exploitation to Self-Reflection: Representing Persons with Psychiatric Disabilities in Documentary Film », Stastny retrace une certaine progression historique dans la pratique à partir des années 1930 jusqu'à nos jours. Il classe les films documentaires selon différentes catégories.

D'abord, on a filmé les corps pour des raisons scientifiques et médicales. Ces savants enregistrent, classent les gestes et tentent de les associer à des états neuropsychiatriques particuliers. C'est le cas par exemple d'Edward Muybridge qui étudie et décompose les mouvements du corps grâce au médium filmique.

L'article de Stasny souligne le fait que la curiosité ou le voyeurisme pousse même certains réalisateurs à filmer des corps pour leur bizarrerie et leur étrangeté. Les troubles physiques et mentaux sont transformés en spectacle. Pendant la période nazie, certains films de propagande ont mis en scène ces « fous ». Dans ces films, la perspective du réalisateur justifie et amplifie les intentions criminelles de l'état. Dans un autre ordre d'idées, en filmant l'intérieur des asiles, certains réalisateurs ont voulu dénoncer les institutions psychiatriques et leurs pratiques. Le film de l'américain Frederic Wiseman intitulé *Titicut Follies* (1969) cherche à déstabiliser et choquer le spectateur par l'horreur qu'il montre. Deux films du photographe et réalisateur français

Raymond Depardon, *San Clemente* (1982) et *Urgences* (1987) répondent à des objectifs similaires. Il emploie une méthode quasi ethnographique. Dans *San Clemente*, il pénètre dans une institution située sur une île dans la région de Venise depuis plus de 150 ans. Sa méthode s'approche du cinéma-vérité puisqu'il utilise une caméra sensible, filme des longues séquences sans commentaires.

Il y a aussi des films autobiographiques qui tentent de représenter plus authentiquement les émotions et les pensées des personnes atteintes de troubles mentaux. Ces témoignages subjectifs viennent parfois contredire ou nuancer les discours d'experts dans ce domaine. Ainsi, Stastny remarque une certaine progression dans la représentation des troubles mentaux. On passe d'un regard extérieur plus clinique et médical à un regard plus humain et empathique, ce qui correspond au passage de l'exploitation/objectivation au film comme reflet de soi-même.

Quel est le sujet du film?

À côté des différents films que nous avons rapidement évoqués, quelle est la démarche de Philibert? Quel est le sujet de ses films? Un ami lui avait parlé de la clinique de la Borde, mais Philibert ne voulait pas filmer dans un institut psychiatrique. Il accepte toutefois lorsqu'il découvre cette possibilité: les répétitions de la pièce de théâtre pourront servir de trame narrative à son film. C'est l'occasion de faire un film avec les pensionnaires (et non pas sur eux), avec leur accord, avec leur désir peut-être. S'ils peuvent accepter de participer à une pièce de théâtre, ils peuvent aussi décider de participer au film. La différence, quand même, entre la pièce de théâtre et le film documentaire est que ce dernier décrira la vie à la Borde, celle de tous les jours, avec la solitude, la fatigue, les joies et les petits riens. Les pensionnaires seront filmés en tant qu'eux-mêmes. Cette dernière phrase peut être nuancée. C'est qu'il est bien rare qu'un documentaire ne soit pas entre la réalité et la fiction. Et cela ne veut pas dire qu'il sera moins vrai ou moins réel. Il

semble que Philibert soit du même avis lorsqu'il parle d'un cinéma dont le seul but n'est pas de traiter le sujet et de reproduire le réel, mais dont la visée métaphorique et donc la part de fiction permettent une plus grande liberté au cinéaste, au spectateur et à la personne filmée :

Les films doivent dépasser le strict cadre de leur sujet pour qu'il y ait une visée métaphorique. C'est la condition nécessaire pour être du côté du cinéma. Il me semble que, tant qu'un documentaire est prisonnier du sujet, il a de fortes chances d'être hermétique au cinéma. Parce que le cinéma, c'est ce qui peut venir, advenir, surgir, émerger, à partir du moment où on s'est débarrassé de sa préoccupation de traiter le sujet. (« Des choses », p.32)

Le décor du film n'est pas sans lien avec la visée métaphorique dont parle Philibert. La clinique de la Borde se situe dans un château, au milieu de la forêt. Philibert décrit ainsi ce lieu: « il avait un côté négligé, l'air de se foutre d'être un château (...) Et dans cet abandon, la vie d'êtres abandonnés pouvait se faire une place... » (« Des choses », p.31) Le lieu, déjà, bien que réel, évoque l'imaginaire du mythe et du conte. Philibert cherche donc à raconter une histoire, attacher les spectateurs à des personnages. Dans le même article, Philibert souligne que le mot asile veut dire aussi abri contre le danger, refuge où l'on peut vivre en paix. Dans ce monde en partie créé par le cinéaste, dans l'univers du conte et du refuge, le spectateur se sent protégé.

Les films de Philibert sont un refuge, un abri, une bulle, un havre, un temps et un espace suspendus, une pause, un temps d'arrêt qui permet au spectateur d'oublier les violences du monde. Le critique de cinéma Frederic Sabouraud tire des conclusions similaires au sujet de l'expérience du spectateur devant le film lorsqu'il affirme dans l'article intitulé « Un cinéma qui cicatrise » que la fonction du cinéma de Philibert est la réparation : « Ce que Philibert répare, à travers son cinéma, ce sont nos plaies et nos bosses, nos désenchantements et notre désillusion. » (p. 105) C'est un cinéma « qui cicatrise » et fait du bien. Selon Sabouraud, la voix douce du maître d'école qui n'élève jamais la voix dans le film *Être et avoir* apaise les peurs des enfants ainsi que les violences familiales et sociales de la vie.

Bref, les films de Philibert, bien que fabriqués à partir du matériau réel, ne représentent pas la réalité. La forme de ses films s'apparente à celle d'un conte. Selon Sabouraud, trois éléments se retrouvent systématiquement dans tous les films de ce cinéaste et constituent son « petit théâtre »

Celui qui est en danger (l'enfant, le fou, l'alpiniste), celui qui donne et qui transmet (le prof, le savant, l'infirmier) et l'objet mythique, parfois en déshérence, mais qui conserve malgré tout sa fonction symbolique (le prix, le sommet vaincu, le vestige restauré, le spectacle créé) qui fait toujours lien grâce à sa nouvelle résurrection. (« Un cinéma qui cicatrise », p.109)

Ce qui est beau dans le film de Philibert, c'est que la plupart des « fous » sont conscients d'être filmés. Ils ne sont pas filmés à leur insu. Ils y prennent plaisir. On y prend plaisir comme spectateur. Cela a pour conséquence qu'ils se mettent en scène. Dans *La Moindre des choses*, les pensionnaires deviennent petit à petit des acteurs. Acteurs de cette pièce de Gombrowicz. Acteurs du film aussi, peut-être.

Le film devient pour les personnes filmées une occasion d'expression. A-t-on accès à ce qu'ils sont, à leurs sentiments et leurs émotions ou au rôle qu'ils se sont donné le temps de film? Le spectateur reste dans le doute. Le film commence avec cette femme qui chante devant la caméra une pièce tirée de l'Orfeo de Monteverdi. À travers cette représentation, on sent aussi la tristesse et la souffrance de cette femme. Ainsi, bien que chaque personne, à travers la mise en scène de Philibert, soit placée en position de jouer un certain rôle dans l'histoire – par exemple celui du fou ou de la personne qui lui vient en aide- les fonctions sociales des personnages sont loin d'être figées, cantonnées à un seul rôle. L'espace permis par la représentation ainsi que le jeu de dédoublement que permet la fiction semblent être bénéfiques pour les personnages. Cela les laisse plus libre de montrer ce qu'ils sont ou de jouer un rôle, deux choses qui, bien sûr, sont presque impossibles à démêler tant du point de vue du spectateur que du point de vue des personnes filmées.

Il est important de souligner le fait que le mythe présenté par Philibert dans ses films est inquiet, il a du « plomb dans l'aile ». L'optimisme de Philibert n'est pas sans faille. Il montre aussi la souffrance, les blessures parfois longues à cicatriser. Dans *La Moindre des choses*, le spectateur devient aussi témoin de la solitude des pensionnaires et de leur désir d'y échapper. L'intervention de la mise en scène dans l'ordre des séquences fait en sorte que l'évolution des plans du début à la fin du film suit l'évolution des relations qui se créent. On passe des images montrant des gens marchant seuls dans la forêt, dos vouté, démarche hésitante, regard absent aux scènes présentant des moments d'entraide, de communion et d'être-avec.

Le sujet principal du film *La Moindre des choses* devient la relation, le lien, l'être-avec. Le concept de l'être-avec - le *Mitsein* est analysé au par. 26 du livre *Être et temps* de Heidegger - nous permettrait peut-être de penser différemment la place du spectateur. Il serait donc pertinent de lier sa pensée de l'être-avec avec ce qui se passe dans le film de Philibert. Tout comme nous avons dit que, pour Heidegger, le Dasein est d'emblée dans le monde, contrairement au sujet cartésien, extérieur au monde, on pourrait penser la place du spectateur d'emblée dans le film.

C'est ce que tente de faire Lash dans son texte intitulé *Reflexivity and it's Doubles*. Inspiré par la pensée de Bourdieu et de Heidegger, Lash décrit les « cultural communities » comme des « collectivities of shared background practices, shared meanings, shared routine activities involved in the achievement of meaning. » (p.147) Le point de départ du texte de Lash concerne les Cultural Studies. Il explique que celles-ci ont mis l'accent dans leurs recherches non pas sur les productions culturelles, mais sur leur consommation. En effet, les Cultural Studies s'intéressent aux consommateurs, à leurs réactions culturelles en lien avec un sentiment d'appartenance, à leurs façons de s'approprier un produit. Il ne s'agit pas d'une conception passive du sujet puisque ce dernier pourrait se servir de n'importe quel objet culturel de manière subversive. Lash critique le fait que ces penseurs analysent producteurs et consommateurs de

manière isolée. Cette critique s'applique probablement en partie aussi à l'étude de la place du spectateur qui a été menée jusqu'à maintenant dans ce travail. Lash posera le problème différemment en affirmant que l'oeuvre d'art est peut-être l'occasion d'un partage des pratiques et des significations entre les personnes filmées et le spectateur.

Dans *La Moindre des choses* donc, on assiste aux répétitions d'une pièce de théâtre. Les pensionnaires maîtrisent de mieux en mieux leur texte. On apprivoise ces mots tranquillement, en même temps qu'eux. Philibert filme aussi les répétitions musicales. On entend les pensionnaires et les soignants chanter et jouer des instruments de musique. Le spectateur connaîtra rapidement ces chansons tout comme certaines répliques de la pièce et aura peut-être envie de les chanter aussi. Cela fait penser à l'anthropologue qui partage les gestes et les pratiques d'une communauté. Cet apprentissage demande du temps. Les nombreuses répétitions du film permettent peut-être au spectateur de partager un peu leur quotidien, leur plaisir ce qui rejoindrait la possibilité d'une « communauté culturelle » dont parle Lash.

Dans un même ordre d'idée, Jean-Louis Comolli propose aussi dans l'extrait suivant un changement de perspective en suggérant de penser la place du spectateur comme étant inclus dans le film:

Il n'y a pas d'un côté une émission et de l'autre une réception, mais un spectateur inclus dans le processus de constitution du spectacle, agissant sur lui de l'intérieur, non seulement en tant qu'il reçoit et perçoit, membrane sensible, mais en tant qu'il vibre à sa façon singulière, trie, filtre, refoule, agissant à son tour comme l'avait fait le cadre-cache de la caméra, prélevant, occultant, c'est-à-dire élaborant à partir d'une élaboration. (*Voir et pouvoir*, p.489)

Ainsi, il est possible que le spectateur développe un regard objectivant sur le film, mais ce regard plus réfléchi et théorique est lui-même d'abord orienté par une préoccupation, un sentiment, une émotion. Si l'on se fie à ce que Heidegger nous dit du Dasein, il n'y aurait pas de spectateur complètement extérieur. Ce serait assimiler ce dernier au sujet cartésien. Le spectateur

appréhende le film d'abord avec ses préoccupations, avec ses passions. Une émotion, un sentiment est partagé entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. Ce sentiment diffère selon les situations, mais quelque chose est transmis. Tout comme un outil, un film peut fonctionner ou non pour le spectateur. Sur son blogue, le célèbre critique de cinéma Jean-Michel Frodon dit justement à propos de *La Moindre des choses* que les réactions diffèrent énormément d'un spectateur à l'autre :

Le film de Philibert (...) suscite un trouble profond que chacun reconvertit selon ses attentes à l'égard du cinéma, d'une manière qui accompagne *Le Moindre Geste*² selon des voies très fécondes. Je repense à cette soirée où je m'émerveillais déjà de la singularité des réactions de chaque spectateur s'appropriant le film selon ses propres attentes, inquiétudes ou désirs. La rencontre délicate et déroutante des fous et des soignants de la clinique du Docteur Oury ouvre pour chacun, loin de tout déterminisme sociogéographique, un questionnement et une émotion qui sont les meilleures réactions possible à cette œuvre. (*Projection publique*, 2010. Je souligne)

Dans *Être et temps*, Heidegger s'intéresse au fait que le Dasein prend, occupe, requiert un espace. Cela est implicite dans le Da du Dasein qui veut dire « là » comme dans « être là ». Jean Grondin analyse, dans son cours sur Heidegger, le terme allemand *Entfernung* utilisé par le philosophe et qui veut dire distance ou éloignement. Ce dernier l'entend en deux mots *Ent-fernung*, ce qui signifie: faire disparaître le lointain. Le Dasein établit envers toute chose des relations de proximité et de distance. Il garde ces choses à une distance confortable. Il décide ce qui est plus ou moins important, utile ou essentiel pour lui. D'une manière très concrète, peut-être un peu trop concrète, cela me fait penser à l'attitude du caméraman dans le film documentaire. Il négocie constamment la « bonne distance » entre lui et la personne qu'il filme. Dans un entretien avec un journaliste, Philibert montre bien la façon dont le contact possible avec la personne

² *Le Moindre Geste* (1962) dont il est question dans cette citation est un film de l'écrivain et pédagogue, Fernand Deligny dont les propos influenceront nombre d'artistes et d'intellectuels français, notamment Deleuze et Guattari dans leur pensée du rhizome. Étant donné la similarité des titres, il serait étonnant que Philibert n'ait pas été aussi influencé par ce film.

filmée lors de la prise de vue est tributaire de la relation que l'on aura pu développer avec cette personne :

Il ne s'agit pas pour moi d'asséner un message, mais plutôt de créer les conditions pour qu'une rencontre ait lieu. Cette rencontre, on ne sait pas toujours si elle aura lieu. La Moindre des choses raconte bien ça. Au début, je filme les gens à distance. Puis, petit à petit, on peut s'approcher les uns des autres, échanger quelque chose, peut-être se parler. Nous qui filmons, nous nous sentons alors autorisés à venir plus près, et eux se sentent prêts à s'approcher de nous. Mais ce n'est pas gagné d'avance, et c'est ça qui est beau. La confiance ne fonctionne pas par décret, pas par injonction. C'est quelque chose de fragile, qui se gagne. (« La fable documentaire », p.84)

L'analyse du *Mitsein* d'Heidegger, est liée à la distinction entre étants *zuhanden* et *vorhanden*³. En parlant de sa façon de travailler, dans « La fable documentaire », Philibert dit:

C'est peut-être une question de temps, c'est surtout une question de disponibilité. Je n'aime pas forcer les portes, mais, en réalité, j'interviens beaucoup. Il y a mille façons d'intervenir, mille façons d'être là et ça se voit sur la pellicule. Un film est le reflet de la manière d'être là, dans cet endroit précis du cinéaste et de son équipe. Ma façon d'intervenir est souvent intuitive, affective plutôt que théorique. J'essaie d'être attentif et disponible à ce qui se passe. Ce qui ne veut pas dire que je suis comme une éponge, ou complètement passif. (« La fable documentaire », p.85)

Bref, cette dernière section a été l'occasion de souligner les particularités du style de Philibert. Ses films ne cherchent pas à traiter un sujet, en l'occurrence *La Moindre des choses* n'est pas un film sur les « fous ». Différents effets de la mise en scène – par exemple le décor, la représentation dans la représentation, l'enchaînement des plans, le son – font entrer le spectateur dans l'univers métaphorique et rassurant du conte. En conséquence, le film nous parle du lien à l'autre, mais aussi de l'épreuve de la communauté. Nous avons analysé la place du spectateur dans

³Heidegger distingue l'étant *zuhanden* (être disponible, à portée de la main, maniable) de l'étant *vorhanden* (être subsistant, l'objet d'un regard théorique, objectivant). De la même manière, il fait une distinction entre deux attitudes du *Dasein* face à un autre *Dasein*. D'une part, le *Dasein* peut « prendre sur soi » le souci de l'autre, ce qui peut être contrôlant ou envahissant. D'autre part, le *Dasein* peut laisser l'autre libre d'assumer son souci, attitude que l'on peut résumer à l'aide de cette célèbre expression popularisée dans une chanson des *Beatles* « Let it be ». Cela correspond sensiblement à la différence entre considérer un être ou une chose telle qu'elle est maintenant ou tenir compte des possibilités contenues dans cet être ou cette chose. L'« autre » n'est pas une chose à saisir et à comprendre dans le but de la maîtriser, mais c'est un être en devenir

ce film à partir de la communauté culturelle de Lash ainsi qu'en fonction de l'être-avec de Heidegger. On remarque enfin que la relation entre les trois instances que sont la personne filmée, le cinéaste et le spectateur n'est pas sans lien avec la « vision » du cinéaste. Philibert n'a pas voulu que son œuvre reflète la réalité le plus adéquatement possible, mais il a voulu créer une œuvre artistique originale.

Finalement, le but de ce chapitre était d'approfondir les sens possibles d'une réplique du film *La Moindre des choses*: « On est entre nous, mais vous aussi vous êtes entre nous », puisqu'elle implique à la fois la personne filmée, le cinéaste et le spectateur. Cette réplique nous a servi de prétexte à penser ou repenser le spectateur de cinéma à l'aide de différentes théories, mais aussi d'une manière plus concrète à l'aide du film de Philibert. Ainsi, nous avons, dans ce chapitre, sans cesse effectué des allers-retours du plus général au plus particulier. Nous avons mis l'accent sur la spécificité du médium filmique, plus particulièrement sur l'outil-caméra et ses possibilités. Le cinéma rend peut-être plus explicite ce qui est en jeu dans toute relation humaine, c'est-à-dire qu'une relation entre deux personnes implique souvent directement ou indirectement un tiers et que la forme de cette relation se transforme selon qui est considéré comme tiers. Le médium filmique permet à ce tiers spectateur d'expérimenter des positions diverses dans la relation qui se développe entre le cinéaste et la personne filmée. Le spectateur est à la fois l'origine et l'issue de l'œuvre cinématographique.

Deuxième chapitre: *Ce Gamin-là*

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous avons porté une attention particulière à la spécificité du medium filmique, notamment dans l'analyse des utilisations possibles de la camera, soit pour entrer en contact avec l'autre filmé, soit pour sensibiliser le spectateur à une expérience relationnelle et communautaire qui sort de l'ordinaire. L'analyse du film *Ce Gamin-là* dont il sera question au cours du deuxième chapitre nous permettra d'élargir cette réflexion au sujet de la spécificité du medium filmique, aux particularités d'autres pratiques artistiques tels les tracés et l'écriture de Deligny.

Il y aura deux grandes sections à ce chapitre. Après un bref survol biographique qui nous permettra de nous familiariser avec le personnage et l'œuvre de Deligny, la première section cherchera à mieux définir le type de communauté qui nous est présenté dans ce film à travers l'analyse de ce qui se passe à l'écran, donc visuellement, au cours de *Ce Gamin-là*. Cela concernera donc la spécificité du médium cinématographique, mais aussi des tracés⁴ pour rendre compte d'une relation. D'abord, nous nous intéresserons au fait que dans cette relation hors du langage, des pratiques et des routines soient tout de même partagées. Un léger détour par un texte de Lash nous aidera à mieux cerner, d'un point de vue théorique, le type de cette petite communauté des Cévennes, mais aussi à entrevoir en quoi elle diffère des modèles décrits par Lash. Ensuite, la relation d'accompagnement dont parle Marion Froger dans un article de la revue *Intermédialités* sera mieux définie et mise en lien avec ce que le film nous permet de voir de ce lien avec les autistes. Enfin, l'accent sera mis sur les tracés de Deligny et sur le vocabulaire relié à cette pratique que Deligny a inventé. Cela nous aidera à mieux connaître son monde conceptuel et métaphorique centré autour de la question du rapport à autrui. Dans la seconde section, nous

⁴Deligny a tracé quotidiennement les trajets des enfants autistes. Ce concept de « lignes d'erre » influencera d'ailleurs Deleuze et Guattari dans leur élaboration de la pensée rhizomatique

analyserons le lien d'accompagnement dans un sens plus large comme rapport du spectateur à l'œuvre en considérant le fait que l'écriture poétique⁵ de Deligny accompagne subtilement, mais continuellement l'image. Cet accompagnement de l'image par la poésie de Deligny aide le spectateur à apprivoiser et à s'imaginer ce que peut être un lien avec un autiste.

Repères biographiques de Deligny

Lorsqu'on regarde après coup le cheminement de Deligny, on remarque que sa pratique artistique ainsi que ses nombreuses expériences éducatives dans des milieux divers suivent une certaine évolution. Il semble qu'au fil du temps, sa pratique artistique ait été influencée par son mode de vie et ses expériences toujours de plus en plus expérimentales et marginales. En effet, chez Deligny, pratiques artistiques et pédagogiques sont liées à un point tel qu'il serait difficile de les départager. Les questionnements soulevés, les problèmes et les difficultés rencontrés lors de diverses expériences nourrissent son activité d'écrivain. En même temps, son travail poétique, la pratique des tracés et les projets de film accompagnent cette tentative⁶, la redéfinissent, l'élucident et l'approfondissent. Le fait d'être confronté à des expériences hors du commun ainsi qu'à la difficulté de les raconter et de les faire connaître est ce qui incite Deligny à créer et à explorer.

Un bref survol du parcours biographique de Deligny permettra de mieux cerner l'originalité de cet homme et de ses pratiques éducatives et artistiques. Deligny est né en 1913 à Bergue au nord de la France. Jeune adulte, il quitte les salles de classe, déserte ses cours de philosophie et de psychologie et passe le plus clair de son temps à l'asile d'Armentières, près de

⁵Il n'y a pas de dialogues dans ce film. Le parole de Deligny, parfois en voix off, parfois en son synchrone tranche avec les longs silences du film. Son commentaire a été retranscrit et publié dans ses œuvres complètes.

⁶Pour décrire ses projets, Deligny utilise souvent les mots « initiatives » et « tentative ». Ces mots lui permettent d'insister sur le caractère vivant de ses projets. En effet, une initiative ou une tentative doit être amorcée, alimentée et défendue.

Lille. Il n'y exerce, au départ, aucune fonction particulière. Après son service militaire (1935-1936), il retourne à Armentières où il obtient un poste d'instituteur spécialisé. C'est en 1946 qu'il rencontre André Bazin, Chris Marker et Jean Oury, puisqu'il devient délégué de Travail et Culture, une association qui mettra sur pied la revue DOC, consacrée aux arts (cinéma, théâtre, littérature et musique). Le documentariste Chris Marker jouera plus tard un rôle clef dans la réalisation du *Moindre Geste* et de *Ce Gamin-là*. À cette époque, Deligny a déjà publié deux romans: *Pavillon 3* (1944) et *Graine de crapule* (1945). Il crée la Grande Cordée en 1947 avec des intellectuels et des militants du milieu de l'éducation et de la médecine à Paris, ville qu'il quittera pour finalement s'installer dans les Cévennes vers 1963. En 1965, Deligny est reçu par Jean Oury à la clinique de la Borde. Sa rencontre avec Janmari, autiste profond d'une douzaine d'années, marquera son œuvre et sa réflexion des trente années à venir. Il s'installe finalement en 1968 à Graniès, petit hameau des Cévennes, où il accueillera des enfants autistes sans aucun appui institutionnel. Il y vivra jusqu'à sa mort en 1996.

Au cours de sa vie, Deligny aura publié de nombreux articles, romans, essais et poèmes. Par exemple entre 1979 et 1983 paraîtront chez Hachette une trilogie composée de *Détours de l'agir ou le Moindre Geste*, *Singulière Ethnie* ainsi que *Traces d'être et Bâtisse d'ombre* ainsi que deux livres intitulés *La Septième Face du dé* et *Les Enfants et le Silence*. Deligny collaborera aussi à la réalisation de trois films très différents. *Le Moindre Geste* devient le premier projet cinématographique achevé de Deligny. Ce film, qui sera analysé plus en détail dans le troisième chapitre, raconte l'histoire d'Yves, débile profond, ayant fui l'asile et déambulant librement au milieu des grands espaces et de la nature pittoresque des Cévennes. En 1974, Renaud Victor réalise avec Deligny un film nommé *Ce Gamin-là*. Il s'agit d'un jeune étudiant de l'université de Vincennes à Paris et militant d'extrême gauche proche des maoïstes. Le visionnement du film *Le Moindre Geste*, l'a incité à devenir cinéaste. Avant de réaliser son premier film sur la tentative de

Deligny, il vit quelques mois en compagnie des gens de ce réseau. En 1989, Victor tourne l'essai cinématographique *Fernand Deligny. À propos d'un film à faire* qui se concentre sur Deligny, lequel nous livre ses dernières réflexions sur le cinéma, l'écriture, l'autisme, le hasard et ce qu'il appelle la « mémoire d'espèce ».

La méfiance de Deligny face aux pratiques et aux discours institutionnalisés aura des conséquences sur sa pensée et sa pratique artistique et pédagogique. Il oppose aux lieux clôturés des asiles psychiatriques, les grands espaces des Cévennes ainsi qu'un mode de vie organisé en réseau. Deligny se tient à l'écart du cadre rigide des institutions et préfère les pratiques plus exploratoires, ni thérapeutiques, ni artistiques. Son goût marqué pour les projets qu'il dit « tramés par hasard », à partir d'une observation attentive du terrain fait en sorte qu'il développe, au fil du temps, une attention particulière aux gestes, comportements ou initiatives plus spontanées des enfants autistes. Sensible aux effets pervers du discours scientifique, notamment psychiatrique, Deligny ne cherche pas à produire un savoir sur les autistes. Il évite la rigidité des discours et privilégie une écriture poétique souvent faite d'aphorismes, plus fragmentaire et plus métaphorique. Son respect du silence et sa poésie tranchent avec les discours théoriques.

Pratiques partagées et communauté préréflexive

Les positions originales et novatrices de Deligny font en sorte qu'après les événements de mai 1968, il devient tranquillement un personnage de référence. Plusieurs intellectuels du milieu artistique ou médical, parfois des militants communistes, lui rendent visite et le sollicitent. Avec certains, il entretiendra une correspondance, parfois étalée sur plusieurs années. C'est le cas par exemple du cinéaste François Truffaut ou du sociologue Isaac Joseph. La réalisation du film *Ce Gamin-là*, dont la visée est plus documentaire, peut-être même plus pédagogique, a été un moyen de répondre à l'intérêt grandissant du milieu intellectuel français. *Ce Gamin-là* peut aussi être

qualifié de film-document, entre autres destiné aux parents d'enfants autistes. Il porte principalement sur la tentative des Cévennes et sur la vie quotidienne du réseau. On y voit les enfants autistes partageant avec des adultes les tâches de la vie courante, empruntant les mêmes trajets d'un lieu à l'autre, selon ce qui est à faire: nettoyer la vaisselle, pétrir le pain, couper du bois, nourrir les poules, aller chercher l'eau du puits, etc. Le film a quelque chose d'anthropologique. Cela s'explique, d'une part, parce que le spectateur devient le témoin des us et coutumes des gens de ce hameau des Cévennes. D'autre part, plusieurs éléments rassemblés: l'environnement rustique, le mode de vie précaire, les scènes tournées le plus souvent à l'extérieur, en pleine nature, dans un lieu isolé ainsi que le silence hors du langage, témoignent d'un temps qui nous est bien peu familier, qui semble bien plus lointain, temps d'un silence plus profond, plus ancien que celui que l'on connaît.

Afin de partager cette expérience, de faire connaître et d'éclairer le spectateur sur ce qui se passe là-bas, sur un certain « nous » qui, selon les dires de Deligny, n'a rien à voir avec « les personnes conjuguées », le médium cinématographique semblait être un outil privilégié. Le film *Ce Gamin-là*, parce qu'il permet d'enregistrer la vie quotidienne et les pratiques partagées, montre que la vacance du langage n'est pas nécessairement synonyme d'absence de lien. Un passage par ce que Lash appelle les « Cultural Communities » - un type de communauté préréflexif et prélangagier, basé sur le partage des pratiques quotidiennes - pourrait nous aider à mieux définir le type communautaire du réseau des Cévennes.

Dans son texte « Reflexivity and it's Doubles », Lash retrace la pensée de grands auteurs philosophiques, anthropologiques ou sociologiques tels que Heidegger ou Bourdieu dans le but d'approfondir la réflexion autour d'une question centrale: la possibilité d'une communauté culturelle. Lash définit ainsi les « cultural communities »: « That is, cultural communities, the cultural « we », are collectivities of shared background practices, shared meanings, shared routine

activities involved in the achievement of meaning. » (« Reflexivity and it's Doubles », p.147) Le « cultural we » dont parle Lash serait probablement une piste intéressante pour poursuivre cette réflexion au sujet des liens existants entre les autistes et les adultes qui les accompagnent. Un problème persiste toutefois, il serait bien difficile d'affirmer que les gens vivant dans ce hameau des Cévennes, partageant les mêmes pratiques routinières, puissent aussi donner à ces pratiques le même sens, les mêmes significations. Comment penser le partage des significations lorsque Lash parle de « collectivities of shared background practices, shared meanings » (« Reflexivity and it's Doubles », p.147)? Comment cela est-il possible?

Lash s'intéresse aux pratiques partagées et aux significations partagées, mais il faut bien comprendre que celles-ci sont le plus souvent préreflexives, c'est-à-dire que, tout comme chez Heidegger, l'homme est jeté dans le monde et avant d'être conscient et de réfléchir sur ses pratiques, il agit, tout simplement. Ainsi, un anthropologue, par exemple, cherche à mieux comprendre certaines communautés non pas en produisant un savoir sur eux, mais en partageant leurs pratiques. Lash dit au sujet de l'analyse d'Heidegger de l'être dans le monde que les signes sont appréhendés immédiatement comme signifiants: « signs are seen immediately as meanings. » La signification serait même là avant le signe. Par exemple, je me sers de mon ordinateur pour écrire ce travail. Je ne sais pas comment il fonctionne. Par contre, je sais à quoi il sert, je connais son sens, son utilité pour moi. Ainsi, lorsque l'anthropologue utilise un outil dans un but précis aux côtés des membres de la tribu, il sait pourquoi il le fait. Puisqu'il serait difficile de dissocier ces pratiques de leurs significations, on suppose que partager les mêmes gestes, les mêmes rituels que les gens de cette tribu, permettra aussi à l'anthropologue de partager les significations. Ils partagent la *Sittlichkeit*, c'est-à-dire les coutumes et les habitudes préreflexives. Cela passe par l'affect et non par la rationalité.

Serait-il possible que ce soit aussi le cas de l'enfant autiste, c'est-à-dire que bien qu'il ne parle pas, il puisse connaître, d'une manière presque instinctive, l'utilité d'une pratique, la raison pour laquelle nous faisons ce que nous faisons? Deligny répondrait non à cette question parce qu'il fait une distinction entre ce qu'il nomme l'« agir » et le « faire »: « Nous, nous faisons quelque chose, c'est l'intention ça, c'est le langage: on fait la soupe, on fait la vaisselle, on fait je ne sais pas quoi. Un gamin autiste ne *fait* rien: c'est de l'agir ». (« Ce qui ne se voit pas », p.51) Ainsi, même si l'on prend en considération le fait que les pratiques partagées sont préréflexives et prélangagières, pour Deligny, les accompagnateurs et les autistes ne donnent pas à ces pratiques le même sens. En fait, rien ne permet d'affirmer que les autistes donnent un sens à ses pratiques. La façon dont ils s'acquittent des tâches quotidiennes est parfois surprenante. Par exemple, lorsque Janmari fait la vaisselle, il saute, frétille, recommence plusieurs fois la même opération. Le sociologue Isaac Joseph, en tant qu'ami de Deligny, a eu l'occasion plusieurs fois d'assister à ces petits événements ou il semble que l'opération de faire la vaisselle deviennent l'occasion, le prétexte de l'enfant autiste pour jouer avec l'eau. Il commente ainsi ce qu'il a observé:

Si l'on est attentif à l'ensemble des gestes de la scène (...), si l'on parvient à se débarrasser de ce qu'il y a de discriminant dans chacun de nos regards finalisés ou fonctionnalisés, alors les choses prennent une autre dimension : le gamin danse, tressaute, recommence dix fois l'opération du rinçage comme s'il s'agissait de faire plaisir à l'eau, en douce, en marge de la chose à faire. (*Œuvres*, p.1218)

Les gestes pour bien des autistes ne semblent remplir aucune fonction précise et constituent ce que Deligny nomme « l'agir ». Le spectateur de *Ce Gamin-là* est constamment témoin de ces petits événements qui étonnent parce qu'ils disent quelque chose sur la différence et la spécificité des actions des enfants mutiques. Plutôt que dans le partage des activités quotidiennes, nous devons mettre en doute provisoirement le symbolique et la finalité et chercher des moments de commun avec des enfants autistes qui ne répondent à aucune nécessité.

Dans l'extrait cité de l'article intitulé « Ce qui ne se voit pas », on remarque que la distinction que fait Deligny entre « l'agir » de l'autiste et le « faire » de l'accompagnateur est aussi liée à ce qui, selon Deligny, oppose l'image et le langage. Cela s'explique par le fait que les accompagnateurs adoptent naturellement un mode de pensée qui suit la logique de la cause et de l'effet, de l'intention, que Deligny attribue au langage. Deligny nous rappelle dans « Ce qui ne se voit pas » que nous vivons dans un monde de langage. Le mode de pensée des accompagnateurs, puisque marqué par le langage, suppose toujours un sujet, un objet, une intention. Par exemple, ces quelques phrases du commentaire de Deligny, parce qu'elles insistent sur le « nous » complément d'objet indirect, montrent bien comment notre usage de la langue ainsi que sa structure habituelle influencent notre façon de voir les choses : « De l'eau, dans la maison, il n'y en a pas. C'est ce gamin-là qui l'apporte, qui nous l'apporte. Ce nous-là, je le rajoute. Ça nous fait cet effet-là qu'il nous l'apporte, l'eau. » Deligny oppose à ce monde marqué par l'omniprésence du langage le monde sans intention et mode de pensée en images des autistes: « L'image, c'est ce que Janmari, l'enfant autiste de Ce Gamin-là, conçoit, c'est son mode de pensée, lui, chez qui il n'y a pas de langage... » (« Ce qui ne se voit pas », p.50) Bref, sensible aux médiations et à ce qui se passe entre les médiations, Deligny élabore parallèlement à sa réflexion sur les liens possibles avec les enfants autistes, toute une pensée de l'image et du langage.

Deligny a élaboré vers la fin de sa vie une pensée plus théorique au sujet des médias. Son goût pour l'expérimentation lui a aussi permis de découvrir ce que plusieurs techniques permettaient de dire de nos relations avec les autistes. Ainsi, les images des films, les cartes, ainsi que les écrits constituent autant de tentatives qui permettent à Deligny de dire, d'imager, de construire un certain commun difficile à saisir et qui nous échappe. Notre analyse se concentrera donc dorénavant plutôt sur ce que les médias peuvent révéler de nos rapports aux autres et non principalement sur des théories qui concernent un type communautaire particulier. La pensée de

Deligny sur les enfants en difficulté ou sur les médias ne sera jamais vraiment structurée en système parce qu'elle sera toujours influencée, renouvelée, revisitée par son expérience avec les autistes. Grâce à l'analyse des différentes pratiques de Deligny, à mi-chemin entre art et pédagogie, nous pourrions mieux cerner le « nous » que Deligny essaie de représenter.

Le lien d'accompagnement

Très liée à la façon dont Deligny envisage la possibilité d'un « commun » avec les autistes, la notion d'accompagnement développée par Marion Froger dans l'introduction du numéro de la revue *Intermédialités* consacré à cette question sera le concept clé autour duquel gravitera l'analyse de *Ce Gamin-là*. Les diverses pratiques de Deligny nous renseignent sur le lien d'accompagnement d'un autiste, sur le type d'attention que tranquillement les « présences proches » développent. L'expérience de l'accompagnement est liée à l'idée d'une « proximité distante » qu'Isaac Joseph⁷, sociologue de l'interaction, reprendra à la suite de Deligny. Dans sa forme la plus simple et dépouillée, l'accompagnement peut être décrit comme le fait de se tenir aux côtés de quelqu'un. Dans les premières minutes du film, un intertitre renseigne déjà le spectateur sur la position originale adoptée par ces adultes vis-à-vis des enfants autistes: « Il ne s'agit pas d'aller vers eux, de s'occuper d'eux, de s'adresser à eux. Telle n'est pas notre démarche. » Ainsi, le lien entre la « présence proche » et l'enfant autiste est bien loin de la communion et de la fusion. Il s'agit plutôt de se retirer, de s'effacer dans le but de laisser l'autre aller son chemin. En d'autres mots, il ne s'agit pas de chercher ce qui manque à ces enfants et essayer de combler cette lacune. Peut-être qu'au contraire ces enfants ont quelque chose qui manque aux autres. Les adultes qui vivent avec les enfants autistes adoptent une position plus

⁷Pour décrire ses projets, Deligny utilise souvent les mots « initiatives » et « tentative ». Ces mots lui permettent d'insister sur le caractère vivant de ses projets. En effet, une initiative ou une tentative doit être amorcée, alimentée et défendue.

effacée, plus humble, plus attentive. Ils se demandent s'ils ne pourraient pas apprendre quelque chose de ces enfants.

La vacance du langage a été le point de départ d'une remise en question du rapport à l'autre. Le silence des autistes est devenu le problème à partir duquel les adultes se sont questionnés et ont expérimenté des façons de se comporter avec les enfants. L'absence de langage renseigne sur nos façons habituelles d'entrer en relation et permet d'aller ailleurs, de développer des façons d'avoir du commun qui ne dépendent pas de nos aptitudes cognitives ou linguistiques. Tranquillement, au fil des jours, le silence laisse place à une ouverture à l'autre qui se passe de la parole, à une posture morale inusitée, particulière, parce qu'adaptée à chaque situation, une attention de tous les instants, plus concrète et physique.

Nous regarderons dans le film la façon dont ces adultes que Deligny nomme les « présences proches » vivent avec les jeunes autistes. Le film est centré sur Janmari, autiste profond, donc qui ne socialise pas, du moins pas au sens où on l'entend habituellement. Le commentaire de Deligny nous le rappelle de manière poétique: « Pas l'ombre de l'autre jamais dans le champ de son regard. » Le film nous parle du lien social dans sa vulnérabilité, dans ce qu'il a de problématique, d'incertain et de difficile. Qu'advient-il d'une expérience sociale lorsqu'il semble que l'autre ne nous voit pas, ne nous entende pas? Comment exister à ses yeux? L'accompagnement d'un autiste est une expérience sociale marquée par le doute et la précarité où rien n'est assuré ni confirmé. Deligny pose souvent cette question: « À quoi se fier » lorsqu'on n'a pas en commun le langage?

L'étude de la relation d'accompagnement des enfants autistes dépend de la façon dont différents médiums comme les tracés, les images et l'écriture peuvent l'illustrer. En effet, chacune de ces pratiques permet de penser et d'imager le « commun » différemment. C'est pourquoi nos analyses des tracés et du médium cinématographique seront l'occasion d'approfondir ce concept

d'accompagnement en lien avec la façon dont sa représentation peut différer selon le médium utilisé. La notion d'accompagnement sera aussi étudiée sous un autre angle, prenant en compte le rapport médiatique du spectateur à l'œuvre. En effet, l'œuvre, par son dispositif, tente d'établir un certain rapport à l'autre spectateur, marqué par le souci de la transmission de cette expérience et de l'être-ensemble. Il s'agit pour le spectateur d'une expérience sociale, affective et morale construite dans les œuvres médiatiques.

Tracés, cartes et lignes d'erre

Les premières images du film contextualisent la pratique des cartes et des tracés. Elles nous montrent les montagnes des Cévennes comme étant le décor, l'arrière-plan, la condition de possibilité d'un autre mode de vie et d'autres pratiques éducatives. La première séquence du film souligne le caractère expérimental de la pratique des tracés. Le contraste entre les méthodes ainsi que le mode de vie de cette communauté des Cévennes et celui des lieux institutionnels qui sont normalement prévus pour ces enfants-là est mis en évidence grâce au choix des images et à leur succession. On remarque que ce contraste est aussi accentué par l'utilisation de différents outils, c'est-à-dire la photographie, puis la caméra. D'abord, il n'y a que des images fixes. Ce sont des photographies qui représentent l'asile psychiatrique. Ensuite, le spectateur aura l'occasion, grâce au premier mouvement de caméra, d'admirer d'un point de vue surélevé le paysage des Cévennes. C'est comme si la fluidité de ce premier mouvement de caméra symbolisait l'esprit d'initiative, la liberté et le naturel des projets de Deligny. Tandis que la fixité des premières images permet d'accentuer le sentiment de l'enfermement, le cloisonnement et la rigidité des espaces institutionnels fermés et clôturés.

De plus, au-dessus de l'image d'une montagne, dans le ciel, on peut lire cet intertitre : « Il s'agit de trouver un chemin c'est pourquoi nous faisons des cartes inlassablement depuis sept ans

que cette tentative persiste. » La recherche de ce chemin prend un sens très concret puisqu'on survole du regard les montagnes des Cévennes. Deligny s'est mis à tracer un peu comme on jette une bouteille à la mer, sans savoir exactement pourquoi il le fait ni si cette pratique aura une quelconque utilité. De la même manière, l'expression « trouver un chemin » prend un autre sens puisqu'elle est jumelée aux images impressionnantes de cette nature. Au travers de tous ces arbres, trouver un chemin semble être une entreprise vouée à l'échec. Les images suivantes montrent un petit hameau, suivi immédiatement de la carte dessinée de ce même lieu que Deligny appelle « radeau dans la montagne ». Un long silence s'est installé, silence grâce auquel le spectateur commence à y entrer dans ce monde que Deligny nous a dit être « à l'autre pôle ».

Toute cette séquence nous présente la tentative des Cévennes, mais aussi la pratique des tracés dans ce qu'elle a d'expérimental et de précaire. Deligny dit d'ailleurs de ses projets qu'ils sont « tramés par hasard ». La fragilité des expériences de Deligny n'est pas sans lien avec la posture à la fois incertaine et instable, mais aussi alerte, attentive et vivante qu'adoptent les accompagnateurs de ce réseau vis-à-vis des enfants mutiques. C'est dans le même ordre d'idée que Sandra Alvarez de Toledo⁸ décrit ce que les initiatives de Deligny ont de particulier et de marginal:

Les expériences de Deligny sont par définition fragiles, éphémères et doivent le rester pour rester vivantes. Elles naissent de ruptures dont il se plaît à penser qu'elles sont le fruit de circonstances. Associant la formule favorite d'Henri Wallon (« L'occasion fait le larron. ») et l'attrait poétique du hasard, il fait de l'idée de circonstances un véritable mot d'ordre, contre le lien logique de cause à effet. Il définit l'éducateur comme un « créateur de circonstances », prêt à accueillir l'« insu » d'où naissent de nouvelles configurations. Le réseau d'enfants autistes n'est pas une tentative, mais plusieurs: la pratique des cartes, le tournage des films, l'organisation des « aires de séjour » sont autant d'essais interrompus ou relancés au bord de l'échec ou de la sclérose. Deligny y voit des « brèches », des « trouvailles », des « percées ». (« L'inactualité de Fernand Deligny », p.22)

⁸Sandra Alvarez de Toledo est éditrice (Éditions L'Arachnéen). Elle a publié plusieurs textes sur Fernand Deligny avant d'entreprendre l'édition de ses Oeuvres.

On retrouve dans cette citation certaines caractéristiques de la position d'accompagnement que nous avons tenté de définir brièvement précédemment. L'éducateur devient un « créateur de circonstances ». Il est donc disponible et toujours « prêt à accueillir l'insu ». Aussi, dans cet extrait, Sandra Alvarez de Toledo souligne le fait que le caractère précaire, fragile, presque « au bord de l'échec » des tentatives de Deligny permet en conséquence que des découvertes ou des événements inattendus surviennent.

Suite à ces premières images, Deligny nous reparlera souvent des tracés au cours du film, que ce soit en voix off ou directement, en son synchrone. Chaque fois ou presque, son doigt suivra le chemin d'un enfant tracé là sur une grande feuille blanche. Deligny accompagne ce geste d'explications poétiques et imagées un peu comme la légende bien personnelle d'une carte. Il semble que le mouvement de sa main, accompagné des spéculations et interrogations de son commentaire, intensifie une fois de plus le caractère imprévisible et expérimental des tracés. Ce geste de la main qui suit les tracés est ce qui, à l'écran, montre que les lignes d'erre représentent un mouvement bien réel, sans début ni fin puisque chaque jour renouvelé. En conséquence, l'interprétation de ces tracés ne peut jamais être définitive. Chaque jour, l'histoire recommence, les trajets sont différents.

Chaque jour, Deligny et les gens qui travaillent avec lui se sont mis à tracer sur des cartes les chemins empruntés par les enfants autistes et les adultes. La pratique des cartes, initiée par Deligny, laisse transparaître un type de « commun » qu'il a nommé le « coutumier ». Avant d'expliquer plus précisément en quoi consiste ce « coutumier », il faut faire une distinction entre les « cartes » et les « lignes d'erre ». La carte sert de feuille de fond sur laquelle seront figurés des objets, des meubles ou des lieux qui délimitent l'espace et servent de repère aux autistes. Des grands espaces des Cévennes à la simple pièce d'une maison, plusieurs lieux sont représentés sur les cartes.

Les trajets et les « agirs » des enfants mutiques sont transcrits quotidiennement sur des calques et constituent « les lignes d'erre ». Sur les calques sont dessinés les « agirs » des enfants autistes. Ce sont les moments où, hésitants, les enfants se sont mis à tourner, à se balancer, à bouger leurs doigts ou leurs bras d'une façon qui leur est bien particulière, comme s'ils étaient sous l'effet d'une impulsion ou d'un soubresaut. Ces moments d'arrêt, lorsque transcrits sur une carte, ressemblent à des « fleurs noires » et constituent dans l'espace ce que Deligny appelle « l'orné ».

Après plusieurs mois, plusieurs années, il apparaît que les trajets se recoupent tous ou presque en plusieurs points communs. Ces points qui s'entremêlent comme des nœuds dans des lieux précis, Deligny les a appelés « chevêtres ». Les calques des lignes d'erre seront superposés sur les cartes. Avec le temps, puisque les autistes empruntent de plus en plus souvent les mêmes chemins que ces adultes qui les accompagnent, les lignes d'erre forment ce que Deligny appelle le « coutumier ». Au fil du temps, les activités quotidiennes répétées comblent le besoin d'immuable des autistes, sans toutefois devenir routinières puisque de la routine ne jaillissent plus d'initiatives spontanées.

À quelques reprises dans le commentaire de Deligny, des dates suivent la progression dans le temps de la relation entre les autistes et les « présences proches ». Cette évolution aide aussi le spectateur à imaginer ce qu'est le concept de « coutumier ». Au début du film, les cartes montrent des cheminements isolés. Le commentaire de Deligny décrit les « agirs » de Janmari sans faire référence à la présence près de lui d'un accompagnateur: « et voilà les trajets de ce gamin au cours d'une journée de septembre 1967. Il tourne, il tourne. Soit sur lui-même, les mains dans le dos, l'une tenant l'autre. Soit en courant comme si quelqu'un était au centre de son manège, le tenant au bout d'une longe ». À la fin du film, Deligny met l'accent sur le partage des trajets et des activités quotidiennes entre les enfants mutiques et leurs présences proches: « Juillet 1969. Il a dû

arriver quelque chose. Il y a toujours le mouvement d'horlogerie. Tourner en rond et se balancer. (..) Mais la ligne d'erre, elle les prend nos trajets qui en sont tout irrigués. Est-ce à dire que ce gamin-là prend part à nos projets? ». Bref, il devient un peu difficile de déterminer quelle part de ce « coutumier » prendrait racine dans une réalité concrète vécue et quelle part relèverait tout simplement de la fantaisie et de l'invention de Deligny.

Nous avons dit que les lignes d'erre permettent de voir les « agirs » des autistes ainsi que le « coutumier ». La pratique des tracés nous renseigne aussi sur les lignes d'erre de nos côtoiements. Les tracés semblent indiquer que la façon dont les autistes se déplacent, bougent, occupent et investissent l'espace est liée à leur capacité de développer une sensibilité à la présence près d'eux d'un adulte. Lorsque de part et d'autre, d'un côté comme de l'autre, une telle sensibilité advient, c'est comme si la différence entre l'un et l'autre était brouillée, moins tranchée. Ce qui devient important est donc ce qui se passe entre ces deux personnes. Cet « être-entre » prend un sens très concret avec la pratique des tracés. Grâce à cette pratique, Deligny fait la découverte de ce qu'il nomme « un corps commun » et ce dernier n'est possible qu'en dehors du langage. Ainsi, Deligny développe la pensée, un peu nostalgique, d'un humain prélinguistique qui ne connaîtrait pas la différence entre l'un et l'autre. Les lignes d'erre forment un réseau de repères et de traces qui s'étend entre l'un et l'autre, qui n'est ni l'un ni l'autre. Sandra Alvarez de Toledo interprète d'une manière similaire les conséquences associées à la pratique des cartes:

Les cartes deviennent ainsi les instruments de découverte du corps commun cette surface lisse située entre l'un et l'autre, en deçà du langage, de toute symbolique, de toute finalité. Les trajets d'un gosse, au contraire de ceux d'une fourmi, ne se font pas au plus court, aimantés par le besoin ou la nécessité. Ce sont des lignes d'erre où les stations, retours, balancements et boucles obéissent à des invites à la fois réelles ou imaginaires, décodées, ouvertes en constellation et non clôturées en système. (*Oeuvres*, p.848)

Deligny évite d'entrer dans un système de normes, de codes et de signes déjà établi. Les cartes ne doivent pas devenir des instruments d'observation. Elles ne doivent pas se constituer en

système et se mettre à savoir exactement ce qu'elles veulent dire, travers que Deligny reproche au langage. La poésie, mais surtout les tracés et lignes d'erre de Deligny, lui ont permis de contourner ce qui, du langage, le gênait. Puisque la pratique des cartes garde toujours son caractère expérimental, l'interprétation des tracés reste toujours ouverte et inachevée. Puisque la pratique des tracés est intégrée à la vie quotidienne, elle a une influence sur la vie en commun, sur le regard que les « présences proches » portent sur les autistes. Les cartes deviennent des outils qui aident à rester attentif à l'autre. Le but n'est pas d'arriver à comprendre l'autre. Deligny n'est pas psychiatre. Il ne cherche pas à observer, symboliser, interpréter.

Lorsque les accompagnateurs tracent, le mouvement de la main reproduit ce que leurs yeux ont vu ainsi que ce dont ils se souviennent des chemins empruntés pendant la journée par les enfants. Ce sont des traces à la fois scrupuleuses et approximatives. Il s'agit d'une pratique en partie abstraite, un peu comme l'écriture. Par contre, elle est décalée par rapport au langage. Bien qu'au fil du temps, Deligny ait élaboré autour des cartes un système de signes et un vocabulaire de plus en plus précis et abstrait, les cartes sont liées plus directement et plus concrètement que le langage à une expérience vécue. Un parallèle intéressant pourrait être fait avec les hiéroglyphes égyptiens dont le signe montrait plus concrètement l'objet représenté. On pourrait qualifier ces hiéroglyphes de pratiques hybrides entre l'image et la langue. C'est un peu le cas des tracés. Sandra Alvarez de Toledo décrit cette pratique comme étant une « synthèse entre l'abstraction du concept (transcrire pour rien) et l'expérimentation directe sur le terrain. » (« Pédagogie poétique de Fernand Deligny », p.265)

Ce que nous disent les images

Le tracé quotidien des lignes d'erre des enfants, pratique patiente et obstinée, permet d'une part la fixation de ce qui autrement passerait inaperçu. D'autre part, il rend plus sensible aux

petites variations, aux petits événements inattendus qui tout-à-coup éclatent sans que l'on ne sache vraiment pourquoi. Qu'en est-il du médium cinématographique, nous permet-il d'entrevoir ou d'imaginer un certain « commun »? L'hypothèse de départ est que le médium cinématographique permettrait au spectateur d'accéder plus directement et plus concrètement à la réalité vécue.

Malgré la vacance du langage, les images du film permettent de voir entre ces gens que parfois une interaction ou un contact spontané a lieu. C'est un événement inattendu qui semble parfois n'être que le résultat du hasard. En effet, c'est presque toujours sans crier gare qu'adviennent des coïncidences entre l'enfant psychotique et sa présence proche. Deligny aborde d'ailleurs cette expérience « commune » inusitée lorsque dans le commentaire du film il partage cette réflexion: « et c'est toujours à notre insu que ce gamin-là faisait éclater l'évidence que là, il nous trouvait. » Lorsqu'un événement que l'on n'attendait plus arrive comme par inadvertance, sans qu'on n'ait rien fait pour le provoquer, la caméra semble être l'outil privilégié pour le capter. Un petit événement pourrait paraître anodin, mais avoir de l'importance.

Apprendre à percevoir ce qui advient tout à coup, spontanément, n'est pas facile. Il faut donc apprendre à voir « Ce qui ne se voit pas », au premier coup d'œil. C'est d'ailleurs la façon dont Deligny envisage le cinéma dans *À propos d'un film à faire*: « Pourquoi c'est du cinéma? Parce que ça ne se voit pas...je veux dire: c'est très courant, cela arrive tout le temps entre les gens, donc ils le perçoivent tacitement, mais ça n'a pas d'expression verbale, ou alors ça n'en finirait pas. » Tout comme la relation avec un autiste, le cinéma nous apprend donc à voir, à percevoir quelque chose que le langage aurait eu bien du mal à exprimer. Ce dernier, parce que plus abstrait et général, simplifie, ne peut dire qu'une petite partie de ce que l'on perçoit. Ainsi, le cinéma et les tracés aident à voir ce qui aurait dans la réalité échappé à notre regard, ce qui peut

aussi échapper au regard des accompagnateurs. Le cinéma nous aide à entrevoir des images qui nous parlent au-delà du langage.

Ces adultes, à la fois proches et distants, sont constamment attentifs à ce qui, chez l'autre, pourrait laisser présager un certain lien, si ténu soit-il, indiquer un certain « commun », par exemple un rire, un geste, un frémissement. Comment nommer cette interaction? S'agit-il simplement d'une connivence un peu mystérieuse entre des sujets qui ne partagent rien de commun? S'agit-il de communication? Il n'y a pourtant pas, comme dans le schéma communicationnel habituel, de message à proprement parler, d'émetteur et de récepteur. De plus, le même geste, le même signe peut être répété sans qu'une deuxième fois quelque chose passe et soit transmis. Qu'est-ce que ce « commun » qui n'est ni communion, ni communauté, ni fusion puisque tout à fait hors du langage? C'est un « nous » qui surprend, un « nous » dont on peut dire qu'il nous échappe.

Lorsqu'il regarde *Ce Gamin-là*, la position du spectateur devient celle, extérieure, du témoin, mais en même temps c'est un témoin curieux, attentif et préoccupé. Il adopte une position de tiers ni tout à fait inclus ni tout à fait exclus. Tout comme la présence proche, il ne peut s'identifier à l'autiste. Impossible d'éprouver les mêmes émotions que ce dernier puisque mis à part certains gestes ou des certaines mimiques dont la signification restera toujours ambiguë, rien ne lui permet de reconnaître une émotion particulière, c'est-à-dire que l'on pourrait nommer, catégoriser. Le mystère de la vacance du langage persiste, on ne sait pas ce que cet autiste vit, à quoi il pense ou même de quelle façon il pense. Pourtant, le spectateur n'est pas indifférent à ce qui se passe. Sa sensibilité est même exacerbée.

Pour mieux comprendre la position dans laquelle le spectateur est placé, la façon dont Marion Froger décrit l'expérience d'accompagnement dans son article introductif au numéro de la revue *Intermédialités* nous sera utile. Elle s'inspire d'ailleurs d'abord de Deligny et de l'expérience

d'accompagnement d'un enfant autiste pour ensuite élargir le sens de cet accompagnement à l'expérience médiatique du spectateur au film. En effet, elle prend en exemple les formes plus modernes du cinéma puisqu'elles permettent au spectateur d'expérimenter un lien plus diffus au monde et aux personnages dont le cinéaste ne révèle pratiquement pas les caractéristiques psychologiques. On assiste donc à des dispositifs esthétiques qui permettent au spectateur de faire l'expérience, selon Marion Froger, d'une « connivence sur fond d'absence » qui nous rappelle le lien avec les autistes. Bref, le spectateur ne sent pas les mêmes émotions que les personnages à l'écran, mais des sentiments analogues, presque parallèles, comme lorsqu'on marche aux côtés de quelqu'un. Il s'agit d'une connivence, une correspondance, une influence sans cause à effet. Le spectateur expérimente une sensibilité intensive, des variations d'impressions et de sentiments diffus, opposés aux émotions plus catégorisées liées aux processus de l'identification et de la projection.

Il s'agit d'un lien dont on doute constamment puisque vulnérable, incertain, fugace. Marion Froger insiste d'ailleurs sur le fait que l'expérience d'accompagnement doit toujours composer avec la précarité du lien:

Accompagner relève d'une expérience critique, c'est-à-dire qu'elle se vit sous le régime du doute, de la quête, du souci, du retrait: on marche sur des oeufs, on est aux aguets, parce qu'on a conscience à la fois de l'importance et de la fragilité des choses, des êtres et de la fugacité de leurs moments ; parce qu'on se cherche une place ; parce que trouver la mesure dans son rapport au monde et aux autres est aussi difficile qu'essentiel ; parce que la vie réclame parfois que l'on se retire, jusqu'au risque de l'effacement ou de la rupture. (« Accompagner », p.5)

Cette expérience du doute et de la fragilité des choses indique d'une part l'importance accordée à ce lien et d'autre part, montre la difficulté et la nécessité de se positionner et se repositionner face à l'autre. Cela implique que l'on expérimente un lien au monde parfois plus diffus, composé d'intensités affectives qu'on a du mal à dire, décrire ou comprendre. Lorsque Deligny aborde dans

un article le problème de la transmission de ce lien fragile et éphémère avec les autistes, il met l'accent sur ces « gestes pour rien » des enfants et sur la difficulté de les décrire et de les montrer sans que cette description ne se fige dans un discours :

Difficulté d'un projet de vivre avec des enfants mutiques qui ne se soutiennent pas d'un discours d'intention ou d'une discipline instituée, mais qui s'affermit sur ce qui en nous prélude au langage et à la finalité. Gestes pour rien, parmi les choses, et qui pourtant permettent. Mieux: dès que ces simulacres, ces invites sont pris dans un réseau symbolique, nous dérivons dans la mauvaise direction...vers la domestication, l'ennui, l'attitude thérapeutique et l'institution. (*Oeuvres*, p.853)

Comment, dans le film, souligner et attirer l'attention du spectateur sur cette interaction d'un instant, sur un geste, par exemple, qui montre que cet autiste et la personne qui l'accompagne ont quelque chose de « commun »? Quelles possibilités nous donnent le film pour rendre compte de ce type de relation, expérience relationnelle ratée lorsqu'on la compare à nos façons habituelles d'avoir du commun, mais qui en dit long, au fond, sur l'expérience d'accompagnement de cet autiste, expérience complexe, voire contradictoire d'une certaine présence absente? Il semble que, paradoxalement, ce soit la poésie de Deligny qui nous aide à voir ce qui, à l'écran, se passe. Le commentaire de Deligny, entrecoupé de longs moments de silences, nous laisse le temps de regarder et de nous imaginer ce que cela pourrait bien être, ce qui se passe là-bas, d'apprivoiser ce réseau hors du commun. La parole de Deligny alimente notre questionnement plus qu'elle ne donne de réponses. Elle guide notre compréhension d'une manière poétique, subtile et nuancée tout en nous laissant le temps d'observer les images, de réfléchir. En effet, bien que le commentaire accompagne, l'image précède toujours ce commentaire comme pour laisser le temps au spectateur de répondre lui-même aux questions posées.

Accompagnement poétique de l'image

Dans la seconde section, nous analyserons le lien d'accompagnement dans un sens plus large comme rapport du spectateur à l'œuvre en considérant le fait que l'écriture poétique de Deligny accompagne subtilement, mais continuellement l'image. Cet accompagnement de l'image par la poésie de Deligny aide le spectateur à apprivoiser et à s'imaginer ce que peut être un lien avec un autiste. Ce deuxième moment de la réflexion sur l'accompagnement suit toujours le cadre proposé par Marion Froger lorsqu'elle introduit le numéro de la revue *Intermédialités* portant sur cette question:

Les textes rassemblés dans ce dossier sont issus d'une réflexion portant sur la construction affective et morale du spectateur, en tant que tiers inclus ou exclu de ce qui se joue dans l'image ou derrière elle, mais pris pourtant dans ce que le dispositif des œuvres tente parfois de construire : un rapport à l'autre marqué par le souci de l'être-ensemble. (« Accompagner », p.1)

Il a été dit que *Ce Gamin-là* portait sur la tentative des Cévennes. Pour être plus précis, il s'agit de plusieurs tentatives: écriture, cinéma, tracés, mise en place graduelle du « coutumier », organisation des aires de séjour, etc. La raison d'être du film était de répondre à l'intérêt grandissant du milieu intellectuel, mais aussi des parents et des intervenants pour les projets de Deligny. L'analyse du film permet de voir la façon dont Deligny et Renaud Victor ont voulu introduire graduellement ce mode de vie et cette relation avec les autistes que l'on suppose nouvelle et inhabituelle pour le spectateur. Pour présenter sa tentative, Deligny a fait le choix d'accompagner les images par sa parole, sa poésie. Son commentaire aurait pu aller droit au but, être informatif et descriptif. Se faisant il aurait probablement échoué à la tâche délicate de faire se rencontrer un autiste et un spectateur, permettant à ce dernier de découvrir d'autres avenues que le langage pour trouver un lien plus subtil et spontané. Il fallait que le spectateur comprenne qu'il ne

peut pas analyser l'autiste selon ses propres repères. Le cinéma nous permet d'aller au-delà de nos sémiotiques relationnelles routinières.

Nous analyserons dans cette section l'écriture de Deligny en marge du discours institué. Nous nous intéresserons aussi à l'évolution de son discours poétique du début à la fin du film puisque son écriture se modifie, se précise à mesure que le regard porté sur l'autiste se transforme. Au départ, on remarque une opposition plus marquée, soulignée par le commentaire entre les pronoms je et il. Cette différence entre eux (les autistes) et nous (les accompagnateurs, mais aussi indirectement les spectateurs) s'estompe tranquillement pour laisser émerger un « nous » qui n'a rien à voir avec « les personnes conjuguées ». La poésie lui permet de jouer avec les mots et leurs sens, d'aller au-delà d'un discours trop restrictif, trop convenu sur l'autisme.

La forme de l'écriture de Deligny se transformera tranquillement au contact des enfants autistes. La poésie de Deligny est intimement liée au type de regard qu'il porte sur les autistes et à la relation qu'il développe avec eux : « L'attention, la méfiance à l'égard du despotisme du langage, est une position. Ni un moyen de réduire une forteresse, ni une méthode pour "connaître" la folie. Simplement un moyen de vivre avec elle. Nous sommes là ET eux aussi... » (« Pédagogie poétique de Fernand Deligny », p.256) Les textes de Deligny ne cherchent pas à expliquer ou à comprendre l'autisme. Dans son article intitulé « Pédagogie poétique de Fernand Deligny », Sandra Alvarez de Toledo décrit la forme particulière que prend l'écriture de Deligny à partir des années 1960, lorsqu'il commence l'aventure avec les enfants autistes. Il abandonne description et narration. Loin de résoudre le mystère de la vacance du langage, ils le redoublent, le réitèrent et l'approfondissent. C'est parce qu'il se méfie du langage que Deligny ne cesse de le revisiter.

Dès le début, les images du film mettent en place la méfiance de Deligny vis-à-vis du discours psychiatrique. En effet, une des premières images de *Ce Gamin-là* nous présente un

texte qui défile tranquillement, un peu comme un avertissement. Il s'agit du diagnostic d'un psychiatre au sujet de Janmari, l'enfant autiste qui a vécu aux côtés de Deligny pendant de nombreuses années. Le texte se termine par cette phrase: « Nous devons supposer que ces enfants sont venus au monde avec une incapacité innée d'établir la relation à l'autre (...) » La suite du film remettra en question ce premier diagnostic puisque les images témoigneront de la possibilité d'autres types de liens avec ces enfants. Le spectateur pourra grâce aux images entrevoir en quoi la tentative des Cévennes diffère de ces institutions qui s'avèrent selon lui impuissantes ou inadaptées. Grâce à ce film, Deligny et Victor essaient de montrer l'importance de ne pas s'en tenir seulement à un discours institué qui ne permet pas d'aller au-delà de cette supposée insociabilité totale.

La séquence que nous venons de décrire peut aussi être analysée comme étant une critique plus générale du langage. C'est que le diagnostic du psychiatre vient cacher une image. En effet, on voit d'abord une photographie de Janmari tenant entre ses mains une boule d'argile attachée à une ficelle. Cette image se brouille quelques secondes plus tard parce qu'on y ajouta, plaqué, en surimpression, le texte d'un psychiatre qui décrit cet enfant comme « encéphalopathe profond présentant des traits psychotiques ». L'image devient donc secondaire par rapport au texte. Pourtant cette image de Janmari était beaucoup plus près de cet enfant, c'est-à-dire qu'elle le représentait beaucoup mieux que le texte du psychiatre. Au lieu de résoudre le mystère de l'autisme par un diagnostic de quelques phrases, cette image semble bien curieuse. En la voyant, le spectateur se pose des questions : Pourquoi est-il fasciné par cet objet? Que peut-il bien en faire, de cette boule d'argile? Est-ce un jeu? Les quelques phrases du diagnostic du docteur ne sont d'aucune utilité pour répondre à toutes les questions soulevées par l'image de Janmari. C'est grâce à l'image de cette petite boule d'argile que Deligny et Victor font naître les premières

interrogations du spectateur. Après avoir décrit la scène, il dit : « Il allait nous le faire voir ce gamin-là que la terre ne tournait peut-être pas dans le bon sens ».

« Tourner » et « ce balancer⁹ » sont les mots qui reviennent le plus souvent dans le commentaire du film. Lorsque Janmari dessine, il ne trace que des cercles. De plus, on retrouve ces mots lorsque Deligny décrit les mouvements des enfants autistes. À l'écran, on voit souvent le geste de la main de Deligny qui tourne en suivant les boucles et les cercles des tracés. Les mots « tourner » et « ce balancer » sont des points d'ancrage, points de départ, point de retour, à partir desquels la réflexion de Deligny, en même temps que son imagination et sa fantaisie, s'articule. La figure spatiale du cercle ressemble à une frontière qui vient délimiter ce qui est inclus ou exclu. Le cercle est synonyme peut-être d'enfermement, par exemple dans l'expression « tourner en rond ». Deligny cherche-t-il à nous faire comprendre la difficulté d'y voir quelque chose?

Chaque fois qu'il évoque ces mouvements circulaires récurrents de Janmari, il y a glissement d'un commentaire descriptif à poétique, parfois aussi ces deux registres s'entremêlent. L'analyse de cette écriture poétique est une autre façon d'envisager sa pratique du détour. De plus, cela montre à quel point la poésie de Deligny, bien qu'elle s'inspire en premier lieu de l'observation des autistes, nous entraîne en fait dans son propre univers poétique. Par exemple, Deligny décrit d'abord le mouvement du corps de Janmari qui tourne et se balance, mouvement reproduit sur des tracés. Puis, plusieurs idées et expressions de Deligny nous entraînent sur un terrain métaphorique. Cet enfant ne tourne « ni bien ni mal », il tourne « sur lui-même alors que ce lui-même est absent, vacant. » Le fait de tourner prend alors des sens très variés. Ces métaphores sont souvent liées aux mouvements de l'autiste dans l'espace, à sa façon d'être dans l'espace. On remarque dans le cours extrait suivant, que l'écriture métaphorique de Deligny vise souvent à

⁹Le caractère réflexif du pronom « se » dans « se balancer » déplaît à Deligny. Il préfère écrire « ce » puisque selon lui l'infinitif décrit mieux les « agirs » sans intention des autistes.

décrire la façon dont l'autiste sent son corps en relation avec les objets et les gens qui l'entourent : « Tous ces mois-là, il tournait, tournait il tournoyait comme un vol de pigeons et la terre et les toits auraient disparu alors le vol n'en finirait pas de tourner. » Très souvent revient cette idée que l'enfant autiste ne tourne autour de rien, qu'il ne sent pas de centre, qu'il n'a pas d'ancrage ou de consistance. Deligny utilise certaines images pour illustrer l'absence du sujet. Selon lui, les autistes ne sont pas conscients d'être, du moins pas comme nous l'entendons habituellement.

Détours cercles boucles de la narration

Bien que critique à l'égard des discours, Deligny essaie de contourner dans son écriture les défauts qu'il reproche au langage. Isaac Joseph, sociologue de l'interaction ayant fait connaître l'œuvre de Deligny dans le champ sociologique, qualifie l'écriture de Deligny d'écriture « buissonnière » puisque ce dernier surveille constamment son vocabulaire afin d'éviter d'utiliser des mots qui le forceraient à entrer dans des débats d'école. Son écriture est donc solidaire de sa pratique thérapeutique, en marge de ce qui se fait en institution. D'une part, Deligny est attentif aux mots pour ne pas qu'ils soient trop bien compris par ses « adversaires ». D'autre part, selon une pratique du détour qui lui est habituelle, il réutilise des expressions pour mieux détourner leur sens.

La forme de l'écriture de Deligny peut être comparée aux détours, cercles et boucles des tracés. D'un point à l'autre, une ligne d'erre ira rarement au plus court. L'expression le dit, c'est une ligne qui erre, emprunte de longs détours. À force de tracer, Deligny fait remarquer que ces lignes d'erre, au fil des années, se recoupent et se recouvrent. Les trajets des enfants et des adultes, sans jamais devenir absolument identiques d'une journée à l'autre, reprennent tranquillement sensiblement les mêmes chemins. Dans un même ordre d'idée, la poésie de Deligny fonctionne par répétitions, retours, détours et boucles. Les digressions infiltrent ses

textes de plusieurs manières. Elles servent à déplier le sens des mots, dévier le cours de sa pensée et articuler ses réflexions. C'est d'ailleurs la façon dont Sandra Alvarez de Toledo analyse la poésie de Deligny :

La forme de son écriture confirme sa méfiance à l'égard des discours. Il privilégie les formes brèves. L'aphorisme est sa formule de base. Ses paragraphes sont courts, séparés de longs blancs qui tiennent lieu des scansion d'une pensée à voix haute, avec ses accentuations, ses retours, ses ellipses, ses répétitions. (« L'inactualité de Fernand Deligny », p.26)

Les mots et les expressions que Deligny emploie souvent ne sont pas tout à fait répétés. Tout comme les trajets des lignes d'erre, les détours de sa poésie retrouvent souvent un chemin similaire. D'une boucle à l'autre, il y a toutefois de légères modifications. Le discours de Deligny peut sembler se répéter, mais en y regardant de plus près, ces répétitions dissimulent au fond une lente progression. Dans *Ce Gamin-là*, le sens du mot répété n'est pas le même au début et à la fin du film. Chaque fois qu'un mot est répété, le sens de ce mot s'est modifié de façon presque imperceptible.

Dans l'exemple suivant, Deligny reprend l'adjectif incurable employé par le psychiatre pour qualifier Janmari et le réutilise à plusieurs reprises sans son commentaire d'une manière subversive. Lorsque le spectateur peut lire à l'écran le diagnostic du psychiatre, au bas de l'image, on peut lire la phrase suivante: « aux parents, le mot a été dit: incurable ». Au cours du film, Deligny reviendra souvent sur cette série de qualificatifs: « incurable, insupportable, invivable... » Chaque fois, ce sera pour nuancer et tranquillement introduire un autre regard sur ces enfants. Entre chacune de ces strophes, un laps de temps considérable s'est écoulé.

Ils l'ont bien dit
incurable insupportable invivable incurable invivable (...)

Mais puisque le langage ne porte pas
puisque'il ne l'a pas ce gamin-là qu'il n'y entend rien
alors la différence est énorme la distance infinie

invivable cet enfant-là insupportable incurable et nous à ses yeux inexistants (...)

nous nous sommes mis à la recherche de ce qui pouvait bien nous manquer nous faire défaut et gravement pour que ce nous là de personnes conjuguées soit à leurs yeux inexistants (...)

Inexistants peut-être pas tout à fait de loin de très loin même quand l'enfant était proche il arrivait qu'il distingue vaguement quelque chose quelque chose qui n'avait rien à voir ni avec l'un ni avec l'autre (...)

Incurable quel surnom et dur à porter¹⁰

Le mot « incurable » est introduit de cette façon dans le commentaire: « Ils l'ont bien dit, incurable, (...) » Deligny répète le discours d'autorité sans vraiment le contester. Pourtant, à la fin du film, il dira : « Incurable, quel surnom et dur à porter ». Il critique l'utilisation de ce mot. Dans un même ordre d'idées, on remarque aussi qu'il termine une phrase avec le mot « inexistants » et, un peu plus tard, débute une autre phrase avec ce même mot qu'il met en doute: « inexistants, peut-être pas tout à fait ». Dans l'intervalle, le spectateur a eu le temps de se questionner à propos de cet adjectif et de peut-être le contester. Les images du film lui ont montré que les accompagnateurs ne sont pas tout à fait inexistants aux yeux des autistes. Au départ, Deligny met l'accent sur la différence entre ces enfants et leurs accompagnateurs. Finalement, il admet que « cet enfant distingue vaguement quelque chose ». On passe d'un discours sur eux à un discours sur un nous transformé grâce à eux.

Ainsi, du début à la fin de *Ce Gamin-là*, le commentaire de Deligny progresse, accompagne le spectateur. La perception de ce qui lui est montré se précise et évolue tout au long du film. Grâce aux détours et aux boucles du commentaire, les réponses que le spectateur aurait données à certaines questions laissées en suspens au début du film se transforment et prennent une tangente inattendue. Sans désigner de chemin à suivre, les mots de Deligny nous

¹⁰On peut trouver le texte publié de ce commentaire dans les Oeuvres complètes de Deligny entre les pages 1039 et 1057. Le choix des éditeurs a été de retranscrire la parole de Deligny sans signes de ponctuation. De plus, la position des mots sur la page suit les intonations et les silences de la voix off. Ici, nous les avons regroupés en strophes qui correspondent à différents moments du film.

accompagnent, ont une fonction de repère, de guide. Les mots sont placés minutieusement les uns après les autres. L'évolution de leur sens suit de près l'évolution de la relation et du regard que l'on porte sur l'autre. La progression est planifiée pour s'assurer de ne pas perdre le spectateur, mais ne pas non plus lui en dire trop, trop tôt. Si ce même commentaire, dans sa progression, peut doucement accompagner le spectateur, c'est aussi parce que le regard de ce dernier s'est laissé influencer par les images. Tout comme le regard de Deligny sur les autistes s'est transformé avec l'expérience, le regard du spectateur, guidé par la voix de Deligny, évolue devant le film. Au cours du film, Deligny reviendra souvent sur cette question : « Comment communiquer, à quoi se fier lorsqu'en commun, nous n'avons pas le langage? » Chaque fois que cette interrogation est reprise, elle est transformée. Une ouverture se dessine tranquillement. Dans l'extrait suivant, Deligny introduit en douceur l'idée que nous sommes faits « de chair, de sang et d'os » et donc, peut-être, d'autre chose que de langage:

Mutique, ce gamin-là, alors à quoi se fier, à quoi se fier lorsqu'il fait défaut le langage? (...)

Nous, des êtres pensants, êtres de langage, de chair, de sang, d'os et de langage par-dessus tout, sinon, à quoi voulez-vous vous fier? (...)

Et nous, à vrai dire, bien désemparés, mais tenaces. Ils finiraient bien par le percevoir que nous y étions, là, proches, nous de chair de sang et d'os et peut-être d'autre chose que de langage (...)

L'analyse du commentaire de Deligny montre à quel point ce dernier joue un rôle important dans le film et cela même si l'écriture nuancée, subtile et poétique de Deligny. Isaac Joseph adopte d'ailleurs un point de vue similaire lorsqu'il nuance l'importance de la pratique des tracés en précisant que : « les cartes comportent forcément, comme toutes les représentations, une part de leurre, aussi pernicieuse que celle que véhicule le langage : elles séduisent d'emblée, elles captent les attentions en semblant dire la vérité sans contrainte, avec l'air de ne pas y avoir touché. » (*Œuvres*, p.1216) Bref, bien que Deligny insiste sur le rôle du hasard et des

circonstances dans l'élaboration des différents projets, il n'en demeure pas moins qu'il en est en même temps l'initiateur, le créateur et donc le maître d'œuvre.

Finalement, ce deuxième chapitre gravitait toujours autour de la notion de communauté. Ces questions ont été abordées grâce au film documentaire *Ce Gamin-là* de Renaud Victor. Il s'agit du seul chapitre de ce mémoire qui s'intéresse à la particularité du lien possible, ou peut-être impossible, avec un enfant autiste puisqu'il s'agit du seul film de notre corpus traitant de cette problématique. Dans ce chapitre, il s'agissait d'analyser la façon dont la communauté peut être représentée au moyen de différents médiums. *Ce Gamin-là* semblait l'objet idéal à cette fin puisqu'il met en scène plusieurs techniques, plusieurs moyens d'expression. De plus, nous avons pu nous inspirer de la pensée de Deligny au sujet de la médiation puisque ce dernier a développé une sensibilité fine aux médias ainsi qu'aux conséquences de leur utilisation.

Dans la première section, nous avons voulu mieux définir le type de commun possible entre un enfant autiste et sa « présence proche ». Pour ce faire, nous avons aussi tenu compte de l'influence du médium utilisé sur la possibilité de dire ou de montrer ce commun. Il est apparu que le type de la communauté culturelle décrit par Lash ne correspondait pas complètement à notre réseau des Cévennes. Nous avons donc recentré notre recherche autour du lien d'accompagnement parce que ce concept permet d'expliquer la particularité du lien avec un autiste, c'est-à-dire qu'il y a du commun, mais en même temps ce commun est extrêmement fragile et précaire. Les tracés, le médium cinématographique et l'écriture ont donc été analysés en lien avec ce concept d'accompagnement. Dans un premier temps, l'étude de la pratique des tracés nous a renseignés sur le « coutumier » formé lorsque les accompagnateurs et les autistes empruntent les mêmes trajets. Nous avons aussi souligné le fait que les tracés rendaient possible une perception plus physique de la présence de l'autre au quotidien. Deligny parle même d'un « corps commun » pour décrire cet espace entre l'un et l'autre que l'on peut au fil du temps

observer sur les cartes. Dans un deuxième temps, nous nous sommes concentrés sur un type de commun plus spontané observable grâce au médium cinématographique. La dernière section a été l'occasion d'analyser plus en détail le commentaire poétique de Deligny ainsi que la façon dont ce dernier accompagne le regard que porte le spectateur sur l'image et donc aussi sur les autistes. Pour conclure, nous aimerions faire le lien entre ce qui a été dit au cours de ce chapitre au sujet des techniques utilisées et le rapport entre les personnes filmées, le cinéaste et le spectateur dont il a été beaucoup question au cours du premier chapitre.

Si l'on considère, comme cela a été le cas dans le premier chapitre, que l'étude de la communauté concerne aussi la relation entre les personnes filmées, le cinéaste et le spectateur, que dire des liens entre ces trois instances dans le film *Ce Gamin-là*? Ce film porte sur une initiative de Fernand Deligny dans les Cévennes et sur la vie quotidienne en compagnie d'enfants autistes, mais il est aussi le fruit d'une collaboration étroite entre Deligny et Victor. En conséquence, l'étude de la relation entre les trois instances que sont les personnes filmées, le spectateur et le cinéaste devient plus complexe : Fernand Deligny est à la fois sujet et artisan du film. Nous avons souligné à plusieurs reprises l'importance dans le film des tracés de Deligny, mais aussi de sa poésie puisqu'elle guide constamment le spectateur dans la compréhension de ce qui lui est donné à voir, sans toutefois lui indiquer un chemin à suivre. Beaucoup d'importance lui est accordée en terme de présence à l'image, mais aussi à travers son commentaire. Il devient donc un des personnages les plus importants du film. Pour être plus précis, on pourrait dire que ce n'est pas tellement Deligny lui-même qui devient le sujet du film, mais ce sont ses tentatives.

Bien qu'on ne voie jamais Renaud Victor à l'écran, son rôle peut être analysé à travers sa participation à la réalisation du film. Nous croyons que le cinéaste accompagne, grâce aux moyens propres au cinéma, le spectateur dans la découverte de cette expérience particulière. Au cours de ce chapitre, nous avons commenté certaines séquences en portant une attention

particulière au montage. En effet, le travail de Victor ainsi que le commentaire de Deligny ont une influence sur la construction affective et morale du spectateur. On pourrait penser que lorsque leur art prend beaucoup de place à l'image, cela influence la façon dont les autistes seront représentés. Il semble toutefois que la poésie de Deligny guide le regard du spectateur plus qu'elle ne lui impose une interprétation. Son commentaire nous rend même plus attentifs, nous aide à voir. Concernant le travail de Victor, l'accent a été mis sur ce que le médium cinématographique peut révéler d'un lien spontané et précaire entre les accompagnateurs et les autistes. Nous nous sommes donc intéressés surtout à la prise de vue. Lorsque nous avons analysé les moments très brefs ou, dans le film, on arrive à voir que quelque chose se passe entre les présences proches et les autistes, nous avons considéré, comme le dit Kracauer, que l'image peut révéler quelque chose de la réalité concrète, qu'elle nous apprend à voir. De cette manière, les images laissent une place considérable à ceux qui sont filmés. La présence de Victor derrière la caméra n'a pas semblé perturber la vie quotidienne du réseau.

Bref, ce chapitre nous a appris que l'étude des techniques utilisées nous renseigne sur les différentes façons de dire ou de montrer un lien communautaire, social et affectif particulier. Ces techniques en disent long aussi sur la façon dont se joue le rapport entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. Entre Renaud Victor et Deligny, chacun a son champ d'expertise. D'un côté, les images de Renaud Victor sont essentielles puisqu'elles nous renseignent sur la quotidienneté ainsi que sur la relation particulière qui se développe entre l'autiste et la personne qui l'accompagne. D'un autre côté, la présence de Deligny, à travers sa parole, se fait sentir énormément dans le commentaire du film et dans sa description de la pratique des tracés.

Il est difficile d'analyser les cartes de Deligny sans que n'interviennent sa pensée et ses réflexions autour de ces pratiques. La limite est bien mince entre ce que sont les tracés et ce que Deligny en dit. On pourrait repenser la conclusion autour de cette idée de Kracauer à propos de la

peinture abstraite et considérer les tracés de Deligny non pas comme une représentation des trajets réels, mais plutôt comme une illustration de ses processus mentaux:

The configurations of lines in which it indulges faithfully reflect the nature of contemporary mental processes. It is as modern painting aimed at charting the routes our thoughts and emotions are following. These routes have their counterparts in reality itself: they resemble those thruways and highways which seem to lead through the void-past untrod woods and villages concealed from view. (*Theory of film*, p.294)

Ainsi, Kracauer insinue que les lignes sinueuses, les déviations et les explorations de la peinture moderne reflètent les fluctuations et les intensités variables de notre pensée et de nos émotions. Ces processus mentaux sont donc considérés comme changeants, non pas figés, mais en mouvement, comme sur un continuum. De plus, il est intéressant de souligner que Kracauer fait référence dans cette citation non pas seulement aux représentations artistiques de nos processus mentaux, mais aussi aux routes réelles, autoroutes sinueuses de nos déplacements. De la même manière, la pensée de Deligny traverse ses trois niveaux: la vie concrète avec les enfants du réseau, la représentation des trajets sur des calques et l'écriture plus abstraite et imagée qui rend compte et nourrit à la fois la vie quotidienne avec les autistes et les pratiques artistiques qui y sont associées.

Troisième chapitre: *Le Moindre Geste*

Dans le dernier chapitre de ce mémoire, les liens entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur rendus possibles par et pour le film documentaire seront analysés à partir du film *Le Moindre Geste* qui permet à Yves Guignard, jeune homme de 25 ans atteint d'une déficience intellectuelle sévère, de devenir le héros d'un film. Avant Janmari, Yves a vécu dans la petite communauté pendant plus de dix ans en compagnie de Deligny et des autres. Ce film a été tourné en deux ans par Deligny et une petite équipe composée de Josée Manenti à la caméra, Guy Aubert à l'enregistrement du son et Any Durand au script¹¹. Le montage a été effectué par Jean-Pierre Daniel plusieurs années plus tard. Ce dernier a été aidé de Jean-Pierre Ruh au son. Les acteurs sont tous amateurs. Ce sont les habitants du village voisin qui avaient envie de participer à cette aventure. Il s'agira, au cours de ce troisième chapitre, de retrouver dans ce film la trace d'une expérience sociale du point de vue du cinéaste, de la personne filmée ou du spectateur et de faire ressortir les liens entre ces trois instances. Le coffret des films de Deligny, édité par les éditions Montparnasse, nous permettra, parce qu'il contient de nombreuses entrevues¹², de mieux retracer le récit de cette expérience sociale du point de vue d'abord de Josée Manenti, puis de Jean-Pierre Daniel.

La particularité de ce troisième film vient du fait qu'il a été fabriqué en deux temps. Jean-Pierre Daniel entame le montage de ces dix heures de pellicule alors que les images tournées dans les Cévennes reposent dans des boîtes depuis de nombreuses années sans que personne n'ait les moyens financiers, l'expertise ou le courage d'en faire un film. Le cinéaste Chris Marker a donné

¹¹Le scénario est bien sommaire. Il n'y a pas non plus de découpage au sens technique. On retrouvera, dans la valise à bobines, les 5 pages d'un scénario, publiées dans le dossier de presse en 2004.

¹²Ces « extras » sont regroupés sous le titre « Ricochets du Moindre Geste ». On retrouve dans cette section un entretien entre le monteur Jean-Pierre Daniel, Jean Oury le psychiatre responsable de la clinique de la Borde, Josée Manenti et le phénoménologue français Henry Maldiney. Il y a aussi un petit film très instructif dans lequel Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel regardent et commentent les rushes du film que ce dernier a laissé tomber au montage.

un coup de main au mixage en permettant au jeune homme, décidé à sauver ces images de l'oubli, d'avoir accès à une salle de montage. La distinction radicale entre l'étape du tournage et celle du montage, et ainsi, le fait de couper en deux l'acte de cinéma, pose la question suivante: d'où s'invente le film? Le passage de mains en mains a pour conséquence que le film porte la signature de plusieurs artisans et n'a pas qu'un seul auteur. Lorsque Deligny remet les bobines du film à Jean-Pierre Daniel, il ne mentionne même pas le nom de Josée. Seul Yves l'intéresse vraiment. Bien que plusieurs personnes aient participé à ce film et que leur apport soit chaque fois différent, il semble que chacun a voulu faire d'Yves le personnage principal en lui donnant le plus de liberté possible. La liberté laissée à Yves diffère dans le montage de Jean-Pierre Daniel et dans la prise d'images de Josée Manenti. Il n'en demeure pas moins qu'ils étaient tous deux animés par ce même désir et que cela a des conséquences sur l'expérience du spectateur devant ce film.

L'analyse du film *Le Moindre Geste* a été extrêmement intéressante et enrichissante. Ce film est particulier à plusieurs égards. Bien que déstabilisant lors de la première écoute, nous avons pu tranquillement l'apprivoiser et l'apprécier après quelques visionnements. Dans ce dernier chapitre, nous allons, dans un premier temps, analyser ce que nous pourrions appeler les traces de la relation entre Josée et Yves que l'on peut entrevoir dans les images du film. Dans un deuxième temps, ce sera le montage de Jean-Pierre Daniel qui sera l'objet de nos investigations. Pour conclure, nous allons tenter de comprendre la façon dont les images de Manenti et le montage de Daniel influencent l'expérience du spectateur. Nous pensons que l'idée de Sandra Laugier dans son article « *Care* et perception » selon laquelle un film nous fait parfois « perdre nos concepts » s'applique très bien à l'expérience du spectateur devant *Le Moindre Geste*.

Relation entre Josée et Yves

Il s'agit du premier film en lien avec les initiatives de Fernand Deligny qui ait vu le jour. Tout comme le film *Ce Gamin-là, Le Moindre Geste* a été tourné dans les Cévennes. Toutefois, il ne s'agissait pas de filmer la vie quotidienne du réseau. Le projet de faire un film était, au départ, tout simplement un prétexte pour sortir chaque jour se promener dans les grands espaces des Cévennes en compagnie d'Yves Guignard, « débile profond » selon les mots du film. Le décor des Cévennes devient donc l'arrière-plan qui figure la fuite des milieux psychiatriques institutionnels, ainsi que la liberté retrouvée du personnage principal. La première partie de ce chapitre concernera l'étape du tournage et plus particulièrement la relation entre la personne qui filme, Josée et la personne qui est filmée, Yves. Le point de vue de Josée Manenti sera étudié en fonction des propos qu'elle a tenus dans diverses entrevues au sujet de cette première expérience cinématographique.

Le tournage du film *Le Moindre Geste* a pris la forme d'une expérience sociale puisqu'au départ, ce projet répondait plus au désir de faire quelque chose ensemble et de partager un projet commun qu'à celui de créer une œuvre artistique. Ce film se distingue donc de par le contexte de sa production. L'expérience sociale quotidienne, le travail d'équipe, la visée éducative étaient des éléments plus importants pour les acteurs du film que le résultat final. Étant donné que le tournage s'est fait dans des conditions plus que précaires, les gens qui participent au film ne savent jamais vraiment, d'ailleurs, si les moyens financiers disponibles seront suffisants pour mener le projet à terme.

Chaque matin, Josée Manenti observait la lumière du jour et lors des après-midis ensoleillés, sortait enregistrer des images avec Yves et les autres membres du groupe. Le plus souvent, Deligny restait au hameau puisqu'il supportait mal la chaleur et avait un tempérament plutôt solitaire. Dans une entrevue disponible sur le coffret intitulé *Le cinéma de Fernand Deligny*,

Josée raconte qu'elle voulait voir l'évolution du corps d'Yves. L'expérience du film était l'occasion de permettre à Yves de bouger à sa guise, d'être plus libre dans ses gestes, dans ses déplacements, dans son corps. Sandra Alvarez de Toledo souligne le fait que la pensée de Deligny au sujet de l'image, pensée qu'il élabore entre autres dans l'article intitulé « La caméra, outil pédagogique », s'intéresse précisément à la caméra en tant « qu'outil qui peut permettre » différentes choses et ignore complètement le rôle de la forme dans la construction d'une œuvre filmique:

L'objet-film, manifestement, l'intéresse moins que l'outil-caméra. C'est permettre qui l'intéresse. Permettre à ces enfants et à ces adolescents de se servir d'une caméra pour faire du cinéma. Permettre aux enfants psychotiques et délinquants de sortir. Permettre à Yves d'arpenter les Cévennes en blasphémant et de devenir le héros d'un film. Permettre à Janmari autiste de ne pas parler, etc. Ce qui est une manière de dire non que la pédagogie l'intéresse plus que l'art, mais que l'art, et l'image en particulier, ressortit à l'activité involontaire plus qu'à la production d'un objet. (« Pédagogie poétique de Fernand Deligny », p.256)

Lorsqu'on écoute ce que Josée Manenti raconte au sujet de son expérience lors de la prise de vue, on pourrait considérer que les images qu'elle enregistre sont au moins en partie le résultat d'une activité involontaire. En effet, lors du tournage, il n'y avait pas de plan préalable, pas de découpage, pas de montage continu. Dès qu'elle a commencé à utiliser cette caméra, Josée a été fascinée par des « détails »: des reflets de lumière, des gestes ou des mimiques d'Yves. Elle se laissait séduire et enregistrer. Le spectateur du *Moindre Geste* ne peut être indifférent à la beauté et à la poésie des images de Josée Manenti. Dès le début, on voit par exemple le corps de Richard à contre-jour sur un fond d'eau en mouvement. Richard, c'est le jeune garçon avec lequel Yves s'est enfui de l'asile. Une des premières images montre Yves et Richard au bord de la rivière. Il y a l'eau, les rochers et les deux jeunes hommes. L'eau de la rivière occupe les deux tiers de l'image. Josée Manenti ne filme pas que les deux garçons, mais est fascinée par les reflets de lumière sur cette eau. Les images tournées sont parfois projetées contre un mur. Cela n'intéresse

déjà plus Josée. Elle aime le direct, la fébrilité, presque la transe¹³ ressentie lors de la prise de vue. Manenti arpente la campagne, avec sa caméra, à la recherche d'un visage, d'un geste, d'une façon de marcher, à la manière des Frères Lumière, découvrant le cinéma comme si celui-ci n'avait jamais existé.

Un article de Jean-Louis Comolli reprend le concept d'auto mise-en-scène¹⁴ de Claudine de France, une anthropologue ayant beaucoup contribué à la recherche dans le domaine de l'anthropologie visuelle autant d'un point de vue pratique que théorique. L'auto mise en scène, le nom le dit, c'est la façon dont la personne filmée se montre, agit, se met en scène dans la vie réelle face aux autres, mais aussi devant la caméra. Comolli nous dit que lors de la prise de vue, le cinéaste filme d'une part, l'habitus¹⁵ de celui qui est filmé: « Le cinéaste filme les représentations déjà en cours, des mises en scène incorporées et rejouées par les agents de ces représentations. » (*Voir et pouvoir*, p.153) D'autre part, la caméra capte aussi ce qui se joue entre le cinéaste et la personne filmée à travers l'expérience du film: « Le sujet filmé se destine au film, consciemment ou inconsciemment, se pénètre de lui, s'ajuste à l'opération de cinématographie, y met en jeu sa propre mise en scène, au sens de placement du corps sous le regard, de jeu du corps

¹³ Cela n'est pas sans rappeler la ciné-transe dont parle Jean Rouch dans son article intitulé « La caméra et les hommes ».

¹⁴ Au sujet de ce que les cinéastes anthropologues ont nommé auto-mise en scène, Jean-Louis Comolli se réfère à la définition de Claudine de France : « Notion essentielle en cinématographie documentaire, qui désigne les diverses manières dont le procès observé se présente de lui-même au cinéaste dans l'espace et dans le temps. Il s'agit d'une mise en scène propre, autonome, en vertu de laquelle les personnes filmées montrent de façon plus ou moins ostensibles, ou dissimulent à autrui, leurs actes et les choses qui les entourent, au cours des activités corporelles, matérielles et rituelles. L'auto-mise en scène est inhérente à tout procès observé. » (*Cinéma et anthropologie*, Maison des sciences de l'homme, Paris, 1982)

¹⁵ L'habitus est un concept bien connu du sociologue français Pierre Bourdieu. Sa pensée du « sens pratique » et de l'habitus a été une façon d'échapper à l'alternative entre, d'une part, le structuralisme sans sujet et, d'autre part, la philosophie du sujet. Bourdieu compare souvent le sens pratique à un jeu puisque l'individu (il prend souvent en exemple le joueur de tennis) intègre des règles ou plutôt des façons de faire ainsi que certains comportements de manière inconsciente. Il doit aussi prendre des décisions rapidement qui ne sont pas le résultat d'un calcul rationnel bien qu'elles s'y apparentent : « L'action que guide le « sens du jeu » a toutes les apparences de l'action rationnelle que dessinerait un dessinateur impartial, doté de toute l'information utile et capable de la maîtriser rationnellement. Et pourtant, elle n'a pas la raison pour principe.(...) Dans la pratique, on ne trouve pas les conditions du calcul rationnel puisque l'information est limitée et le temps compté. Les agents s'abandonnent donc à l'intuition d'un sens pratique. » (*Choses dites*, p.21)

dans l'espace et dans le temps définis par le regard de l'autre (la scène). » (*Voir et pouvoir*, p.153)

Il arrive donc que la présence de la caméra introduise un élément nouveau dans le rapport à l'autre.

On sait que la relation entre Josée et Yves, puisque ce dernier est atteint d'une sévère déficience intellectuelle, ne suit pas les mêmes règles que celles de nos interactions plus coutumières. La notion d'*habitus* nous semble pertinente pour décrire ce type de lien, notamment parce qu'elle s'intéresse aux pratiques rituelles comme étant le produit d'un sens pratique. Le sens pratique n'équivaut ni à un calcul inconscient, ni à l'obéissance à une règle. Ce qui nous intéresse surtout avec ce concept de Bourdieu, c'est le fait que pour expliquer ce qu'est l'*habitus* et le sens pratique, il se réfère si souvent au « sens du jeu ». En effet, il semble que ce qui se passe entre Yves et Josée soit aussi de l'ordre du jeu. Il faut dire aussi que les gestes et les mimiques d'Yves sont souvent loufoques et amusants d'un regard extérieur. Quel espace de jeu le film laisse-t-il à Yves? Au sein de quelles limites la relation entre l'un et l'autre se joue-t-elle? Quel est son terrain de jeu? A-t-on la possibilité d'être quelqu'un d'autre?

L'expérience filmique peut devenir un événement ludique où la personne filmée peut expérimenter, aller au-delà de ses limites habituelles. Face à la caméra, Yves n'explore pas différentes facettes de sa personnalité. Les premiers intertitres soulignent cette évidence « Yves est Yves » tout comme « les Cévennes sont les Cévennes. » Yves ne peut pas être un autre. Le jeu habituel entre le cinéaste et la personne filmée, c'est-à-dire la relation bidirectionnelle qui se développe entre eux lors du tournage n'a pas lieu dans l'expérience du *Moindre Geste*. Du moins, si ce jeu a lieu, c'est d'une façon radicalement différente. Entre Josée et Yves, il n'y a pas de différence ou d'opposition entre ce que le cinéaste désire montrer dans son film et ce que l'acteur/personnage veut montrer ou cacher. La relation ne se développe pas en ces termes. Sandra Alvarez de Toledo nous rappelle que dans *Le Moindre Geste* « La question de la

« morale » est déplacée par la simplicité des images, et par l'autisme même qui élimine le soupçon de voyeurisme et de l'abus de pouvoir. » (*Pédagogie poétique*, p.261) Le problème du sujet et de l'objet se pose différemment ou ne se pose plus du tout entre Josée et Yves. De plus, la simplicité des images de Josée montre bien à quel point elle échappe à la position de maîtrise ou de contrôle face à Yves.

Revenons au fait qu'il y a bien quelque chose de l'ordre du jeu et de l'expérimentation dans ce qui se passe entre Yves et Josée. Cette dernière raconte avoir été touchée de voir, au fil du temps, l'évolution du corps d'Yves. Nous avons déjà dit que le film était un prétexte pour sortir chaque jour se promener dans les grands espaces des Cévennes. Yves jouit d'une aisance de plus en plus grande dans ses gestes. Le spectateur regarde ce corps de plus en plus libre. Il partage l'émotion de Josée qui regarde Yves être de plus en plus épanoui. Jean-Pierre Daniel raconte que lorsqu'il a visionné les images de Josée, elles lui ont semblé être « porteuses d'un vrai regard, d'un échange » et ajoute: « C'était chargé de vécu, d'expérience, de tension, de plaisir, de désir. » (*Ricochets du Moindre Geste*, 2007) Le matériau lui donne l'impression de partager quelque chose qu'il n'a pas vécu. C'est aussi le sentiment du spectateur attentif. Lorsque Jean-Pierre Daniel affirme que Josée ne filme pas, mais regarde, n'enregistre pas, mais écoute, nous pensons qu'il essaie de souligner le fait que Josée semble être complètement absorbée dans le présent lors de la prise de vue. Lorsqu'elle enregistre, elle ne pense pas au film en tant que produit fini. Bien que le montage du film soit éclaté, notamment dans l'utilisation du son, de la parole d'Yves et des bruits, les nombreuses images de Josée Manenti, d'une grande simplicité, témoignent du plaisir qu'elle prenait à regarder ce qu'il y avait là, maintenant, sans réfléchir vraiment à ce qu'elle pourrait en faire.

Lors d'une discussion avec Jean-Pierre Daniel, elle décrit ainsi son expérience à la caméra : « Une position de modestie qui consiste à ne pas projeter sur les choses des idées préconçues.

Avec une certaine nudité intérieure (...), on arrive à une force qui surprend. » (*Ricochets du Moindre Geste*, 2007) On retrouve dans cette dernière affirmation une posture d'accompagnement similaire à la relation décrite dans le deuxième chapitre entre les autistes et leurs présences proches. Josée est extrêmement présente, attentive à Yves, mais en même temps elle s'efface, se retire pour lui laisser le champ libre.

Nous avons déjà expliqué que le premier objectif du film était de faire en sorte qu'Yves bouge. La fonction de l'appareil, c'est-à-dire le rôle de la caméra dans la relation entre le preneur d'image et la personne filmée n'est pas sans conséquence. C'est parce que cette relation est filmée dans un espace qu'elle implique aussi concrètement l'importance de la distance, du seuil et du territoire dans le rapport à l'autre. L'espace de liberté propre à la relation est aussi lié à l'espace de liberté laissé par le dispositif cinématographique. Le médium filmique permet de montrer concrètement l'importance de la distance dans le rapport à l'autre. Ce qu'on voit le plus souvent à l'écran, après le montage de Jean-Pierre Daniel, c'est le corps et les gestes d'Yves. Josée Manenti cherche à « s'approcher au plus près d'un événement du réel qui étonne, qui épate, qu'il s'appelle Yves, Janmari ou les Cévennes. » (*Ricochets du Moindre Geste*, 2007)

Il serait intéressant d'effectuer un passage par la théorie de l'image de Deligny parce que bien que sa présence soit plus effacée dans la réalisation de ce film, autant Manenti que Daniel ont été marqués par sa pensée. Dans son article intitulé « Ce qui ne se voit pas », Deligny envisage la prise de vue comme un autre du langage, c'est-à-dire, comme le dit Malraux dans une citation que Deligny lui reprend : « (Le cinéma c'est) le moyen de lier l'homme au monde par un autre moyen que le langage. » (« Ce qui ne se voit pas », p.51) Les images de Josée donnent l'impression d'accéder à un fragment de réalité brut. L'image est pour Deligny un moyen de retrouver ce qu'il appelle la mémoire d'espèce, c'est-à-dire une mémoire que nous avons en commun avec Yves ou avec les autistes et qui précède le langage.

Le médium filmique semble être un moyen privilégié pour montrer le lien précaire, hors du langage entre Yves et Richard. Dans une séquence, au début du film, Richard, au coin gauche de l'écran, lance des pierres très loin en direction d'Yves. Ce dernier se retourne chaque fois vers la droite, c'est-à-dire là où il a entendu une pierre tomber, mais ne regarde jamais Richard, à sa gauche, qui avait lancé cette pierre justement pour entrer en contact avec lui. Finalement, Yves ira vers Richard et le suivra. Yves réagit à ce qui se passe autour de lui. Il y a un lien, une interaction, une influence entre les gestes des deux jeunes hommes, mais c'est un lien toujours manqué, précaire, fragile, au bord de l'échec. Voilà le genre de détail dont le film est parsemé. Ce sont des petites histoires, des anecdotes simples, des instants fugaces, inattendus où il y a du lien, où il se passe quelque chose entre Richard et Yves. Le film nous montre que ces petits événements qui pourraient facilement passer inaperçus sont, en fait, d'une grande importance¹⁶. Dans une scène suivante, un plan, une vue de haut montre Yves et Richard qui marchent le long d'un sentier dont on voit le tracé et qui rappelle les cartes de Deligny. Yves bifurque. Il ne suit plus le chemin prévu. Par quoi a-t-il été attiré? Le médium filmique permet de poser des questions et de ne pas pouvoir y répondre.

Bref, nous avons dit dans cette première section que la relation entre la personne qui filme et celle qui est filmée est marquée par la position d'humilité de Josée face à Yves ainsi que par leur grande complicité. Ils ont en effet vécu ensemble pendant de nombreuses années. Nous avons aussi montré qu'il s'agit d'une relation qui n'est pas sans lien avec les façons d'occupation de l'espace. Le lien passe par une sensibilité au territoire et à la distance dans le rapport à l'autre. C'est un type de rapport auquel le médium filmique est sensible. Le lien entre Josée et Yves passe donc par la caméra, que ce soit à travers la prise de vue, les close-ups ou le cadrage de Josée. De

¹⁶On retrouve une des caractéristiques du médium filmique que Sandra Laugier met de l'avant dans son article intitulé « *Care* et perception », c'est-à-dire que le film souligne, montre ce qui est important pour nous.

plus, la fascination sur des « détails », reflets de lumière, gestes d'Yves a pour effet que la caméra de Josée ne semble pas simplement enregistrer la réalité, mais la pénétrer¹⁷.

Effets du montage

Cette deuxième section concernera particulièrement l'analyse du montage du *Moindre Geste*. Il sera possible de mieux cerner le rôle de Jean-Pierre Daniel dans la construction du film. Cela nous aidera à comprendre la place donnée au spectateur dans le film. Il s'agit d'un film hermétique et complexe. Nous prendrons donc plusieurs éléments en considération. D'abord, nous allons expliquer comment le montage de Jean-Pierre Daniel s'inscrit en continuité avec les images de Josée Manenti et cherche à les mettre en valeur. On remarque dans le film une évolution des plans larges aux plans rapprochés. Il s'agit d'une stratégie qui accentue l'importance donnée aux moindres gestes ainsi qu'à la matérialité des corps et des sons. Nous tenterons de mieux définir cette « matérialité » à l'aide de textes entre autres de Siegfried Kracauer et Silvestra Mariniello. Ensuite, il semble que le son suive aussi une certaine évolution au cours du film. La trame sonore de Jean-Pierre Ruh sera analysée en lien avec les images du film. Une attention particulière sera portée à la parole d'Yves. Nous nous intéresserons enfin à la trame narrative du film. Les scènes du film, parce qu'elles sont souvent répétées, suspendent l'intrigue. Le film échappe donc à l'histoire très simple qui avait été annoncée au moyen de quelques intertitres. Nous nous concentrerons sur un article de Jean-Louis Comolli et tenterons d'expliquer pourquoi il qualifie les effets de mise en scène de la répétition et de la suspension de « violence faite au cinéma ».

¹⁷ « Pénétrer la réalité », il s'agit d'une expression utilisée par Rouch dans son article intitulé « La caméra et les hommes ».

Nous avons dit dans l'introduction qu'il y a deux moments distincts dans la conception de ce film: celui de la prise de vue et celui du montage. À partir des bobines du film, Josée Manenti avait entamé un montage que Jean-Pierre Daniel qualifie de métaphorique: une séquence montée montrait un bout de papier qui flotte sur l'eau, ce qui devait symboliser la fuite d'Yves de l'asile psychiatrique. Jean-Pierre Daniel n'a pas suivi cette piste. Son montage est d'un tout autre ordre et pourtant, il met en valeur ce qu'il a aimé des images de Josée. Au moment de monter le film, Jean-Pierre Daniel n'a jamais rencontré Josée Manenti. Il ne sait même pas que c'est elle et non Deligny qui les a enregistrées.

Dans une entrevue, Manenti dit de Daniel qu'il a « lu, relu, trié la formidable présence d'Yves. » (*Ricochets du Moindre Geste*, 2007) Nous pensons donc que tous deux ont été fascinés par « la réalité matérielle »¹⁸ de ces images. Dans une entrevue du journal français *Libération*, Daniel raconte d'ailleurs l'influence de Deligny sur son travail:

J'étais piloté par deux ou trois pistes que Deligny m'avait données. Il était persuadé que Lacan se trompait en accordant une trop grande importance au langage. L'idée que le cinéma pouvait se construire en dehors de la rhétorique, du sens des mots, en s'ouvrant à la pure présence des matières, des corps, ça me plaisait beaucoup. (*De l'asile au grand écran*, 2004)

Ainsi, Jean-Pierre Daniel voit aussi dans le cinéma une façon de se lier au monde autrement qu'à travers le langage. Il cherche à attirer l'attention du spectateur sur la matérialité de l'image et du son. Qu'est-ce que cela veut dire être attentif à la matérialité des corps et des sons? Pour Silvestra Mariniello, le cinéma aurait la spécificité de montrer la matérialité, c'est-à-dire la réalité palpable des objets, des corps et des lieux: « Le cinéma offre une façon différente (toujours à réinventer, parce que toujours institutionnalisée) d'être-dans-le-monde, grâce à sa matérialité — faite de

¹⁸Il s'agit d'une expression empruntée à Kracauer et qui sera mieux définie au cours de cette section ainsi que la suivante.

rythmes et de silences et de corps et de lieux. » (*La résistance du corps dans l'image cinématographique*, p.95)

Dans le film *Le Moindre Geste*, la progression des images qui débutent avec des plans larges des Cévennes aux gros plans sur Yves se focalisent tranquillement sur la « pure présence physique » du personnage, comme l'a dit le célèbre cinéaste Jacques Rivette. (*Pédagogie poétique*, p.260) Un parallèle avec la façon dont Kracauer parle du « véritable artiste cinéaste » dans *La théorie du film* est pertinent puisque sa description nous rappelle à la fois le travail de Manenti et celui de Daniel :

C'est quelqu'un qui entreprend de raconter une histoire, mais qui, à mesure qu'il la filme, est à ce point pris par le désir inné de rendre toute la réalité matérielle, (...) qu'il s'aventure toujours plus avant dans la jungle des phénomènes matériels où il risque de se perdre irrémédiablement s'il ne regagne pas, au prix de grands efforts, les larges voies qu'il a quittées. (*Théorie du film*, p.365-366)

La réussite du *Moindre Geste* tient au fait que Daniel a su raconter une histoire en termes cinématographiques. Le fait d'avoir été comme absorbé par la « réalité matérielle » a permis à Daniel de découvrir le vocabulaire propre du cinéma, son « matériau brut ». Les voies qu'il a empruntées suivant les traces de Josée Manenti, font en sorte que son film échappe à la trame narrative initiale. Le spectateur du *Moindre Geste* a aussi par moments l'impression que l'histoire du film lui glisse entre les mains.

Dans un article au sujet de Deligny et de ses initiatives paru dans la revue *Multitudes*, l'auteure nous rappelle que la matérialité échappe au langage. Elle affirme que matérialiser, c'est « faire passer du stade du langage au stade de l'innommé. Le monde qui est en définitive filmable est bien celui qui s'est départi, qui s'est débarrassé des mots qui jusque-là le disent, oui, mais à coup sûr l'ensevelissent. » (« Fernand Deligny, imager le commun », p.170) Cette citation, parce qu'il y est question des mots qui ensevelissent le monde, éclipsent parfois dans les films les

images et les sons, sera l'occasion de faire un pont vers la suite de l'analyse qui concernera justement la bande-son du *Moindre Geste* et la place accordée aux paroles d'Yves dans le film.

Les premières images du film montrent des intertitres écrits en blanc sur fond noir: « Yves est Yves », « les Cévennes sont les Cévennes », etc. Ces intertitres sont accompagnés du bruit d'un ruisseau qui coule doucement. Le son, jumelé à ces premiers mots, nous donne l'impression d'y être. Nous croyons que cet exemple illustre bien la façon dont les sons aussi rendent bien la réalité matérielle. Une autre scène du film montre Yves et Richard assis côté à côté. Un flot de paroles sort de la bouche de Richard. Josée a toutefois décidé de faire un zoom sur le pied d'Yves puisque ce dernier avait enlevé sa chaussure et profitait vraisemblablement du contact entre sa peau, l'air frais et la terre. Un petit événement a donc éclipsé, grâce à l'image, l'importance du langage.

La bande sonore du *Moindre Geste* a été totalement postsynchronisée puisque celui-ci avait été tourné en muet. Il y a eu deux sources d'enregistrement sonore. Les sons ne correspondent jamais exactement à ce qui est présenté. La première source d'enregistrement sonore a été le son des discours d'Yves enregistré chaque soir pendant le tournage du film à l'aide d'un magnétophone. Il s'agissait de poser une question à Yves pour qu'il « délire tout son soul. » Les délires d'Yves sont assez loufoques puisque ce dernier répète les discours entendus, mais non assimilés pour en faire un charabia dans lequel s'entremêlent invectives, jurons, discours religieux ou politiques revisités. Plus le film avance, plus la parole d'Yves prend de l'importance. C'est une façon de redonner à Yves du pouvoir, mais aussi de tourner nos discours au ridicule et de minimiser leur importance. Pour Yves, la parole ne sert pas à dire, mais à proclamer. Dans un entretien, le phénoménologue français Henri Maldiney fait une distinction entre la parole - plus subjective, personnelle, vécue- et le discours qu'il qualifie de réalité déjà toute faite et thématisée. Il affirme que pour Yves il y a un discours, mais sans paroles, et ajoute: « on ne vit pas d'un

discours, mais de parole. » (*Ricochets du Moindre Geste*, 2007) C'est comme si le discours d'Yves nous le rendait plus étranger. Il parle constamment, mais les mots ne sont d'aucune utilité pour entrer en contact avec lui. Dans les discours d'Yves, on reste marqué par ses intonations et le son de sa voix, mais le sens des mots est sans importance. C'est que, comme il a été dit, l'accent a été mis sur la matérialité du son.

La seconde source d'enregistrement sonore provient des bruits enregistrés par Jean-Pierre Ruh lors du montage. La carrière de ce preneur de son est impressionnante. Il s'agit d'un grand artiste qui a également travaillé avec Éric Rohmer. Des sons ont notamment été captés en Algérie ou lors de batailles et de parades en Irlande à Belfast. Au cours du film, on entend aussi le passage rapide d'un extrait d'une émission de radio. Ruh, accompagné de Daniel, est aussi allé dans les Cévennes pour enregistrer certains sons comme par exemple celui du concasseur de pierres. À un moment, Yves a pris l'appareil de son et dit : « Vous voulez faire la révolution ici bande de cons ». Cette séquence a été réutilisée et constitue un des moments forts du film. Selon Hervé Joubert¹⁹ qui a eu l'occasion de discuter de cette séquence avec Jean-Pierre Daniel, Yves avait vraisemblablement répété les mots de Deligny qui s'adressait à des jeunes manifestants de mai 68. Il interprète donc cette séquence comme étant un « retour matériel de l'Histoire ». La parole d'Yves renvoie au spectateur ses propres discours, mais revus et corrigés.

Bref, le montage sonore ajoute des couches de significations, multiplie les interprétations possibles en utilisant des sons parfois difficilement identifiables, anonymes, dont on ne sait pas d'où ils viennent. Le spectateur a le réflexe lorsqu'il entend un son de rechercher la chose ou l'activité qui lui est associée. Dans le *Moindre Geste*, cela n'est pas toujours possible. Il arrive

¹⁹Hervé Joubert-Laurencin est professeur d'études cinématographiques à l'université d'Amiens. Un enregistrement sonore d'une conférence qu'il a donnée au Museu d'Art Contemporani de Barcelona au sujet de *Moindre Geste* est disponible à l'adresse suivante : <http://www.macba.cat/ca/fernand-deligny-permettre-tracar-veure-1,14> novembre 2009.

aussi que le mixage entre le son et l'image soit tellement précis que le son semble être synchrone. On croit par exemple écouter les paroles d'Yves au moment où il les a prononcées. À d'autres occasions, le son semble au contraire accentuer le décalage. Il brouille les pistes autant qu'il souligne des petits événements.

Après avoir analysé la matérialité de l'image et du son, l'étude du montage de Jean-Pierre Daniel concernera plus particulièrement le rythme. En effet, le montage de Daniel suit une logique soustractive, c'est-à-dire qu'il ne cherche pas à accentuer l'intensité dramatique ou le suspense du film. À partir du grand nombre de plans tournés par Josée, il a d'abord fait un premier montage d'une durée de quatre heures. Puis, il a tranquillement éliminé pratiquement toutes les scènes dans lesquelles Yves n'apparaissait pas. Ainsi, le montage est centré sur Yves, ses gestes, son corps, la façon particulière dont il bouge. Lors d'une table ronde, Jean-Pierre Daniel explique que: « Le rythme du montage a servi à resserrer le regard, à le focaliser sur un son ou sur un geste précis, sur « le moindre geste », justement. Il fallait tout faire pour qu'on se mette à regarder et écouter Yves autrement que comme un cas. » (« Pédagogie poétique », p.259)

La mince trame narrative permet de camper l'histoire, du moins en partie, dans la fiction et évite donc aussi de faire d'Yves « un cas ». En effet, au début du film, seulement trois intertitres nous annoncent les éléments principaux de l'histoire qui nous sera racontée: « Yves et Richard s'évadent de l'asile ». Puis, « Richard en se cachant tombe dans un trou ». Et finalement, « Any, la fille d'un ouvrier de la carrière proche observe Yves resté seul et le ramène à l'asile ». Par l'introduction de cette petite fable, un autre sens peut être donné aux images d'Yves. En effet, le cinéaste ne cherche pas à représenter Yves, à nous montrer Yves tel qu'il est. Une distance entre ces images et la réalité nous est imposée. Bien que le film nous rappelle à certaines occasions le néoréalisme italien, le cinéma direct ou même le genre western, il serait difficile de le classer. Le

Moindre Geste n'est pas vraiment un film documentaire, puisque pas complètement réaliste et pas du tout descriptif.

Dans un article de Jean-Louis Comolli au sujet du *Moindre Geste*, il affirme qu'Yves s'évade peut-être de l'asile, mais il s'évade aussi du récit même de l'évasion : « Le film même s'évade de la fiction de l'évasion. » (*Voir et pouvoir*, 2004) Richard tombe dans un trou et disparaît littéralement du film. Dans les premières scènes du film, il y a un contraste flagrant entre, d'une part, les scènes reliées au récit de la fuite. Ce sont des séquences plus bruyantes : scènes de l'enferment dans l'asile, sons qui agressent un peu comme une craie sur un tableau ou le grincement des machines, scènes de la poursuite, bruit du moteur, chien qui jappe. D'autre part, il y a de longs moments de silence des scènes lentes, calmes dans lesquelles le temps semble avoir été suspendu. Le spectateur, s'il n'est pas frustré par la fuite du récit, oublie ce dernier et plonge dans ces plans larges de paysages magnifiques, admire les reflets du soleil sur l'eau, écoute le bruit de la rivière, est attentif aux petits événements, aux liens fragiles entre Yves et Richard. Le contraste entre le récit de l'évasion et l'évasion du récit place d'emblée le spectateur en face de cette fuite de la mise en scène.

Le spectateur cherche dans les images celles qui pourraient correspondre à la trame narrative annoncée par les intertitres. Il perd le fil. Certains plans, donc, suspendent le récit, ne font plus référence ni à l'évasion d'Yves ni à la poursuite. Ce sont les images répétées des gestes d'Yves. Gestes pour rien qui suspendent l'histoire puisqu'ils n'ont ni raison, ni utilité. Le spectateur assiste à plusieurs petites scènes autonomes, complètes les unes par rapport aux autres: Yves noue et dénoue ses lacets, se sert d'une corde comme un cowboy, fait soudain un garde-à-vous sur le bord d'une route, dirige d'un geste du bras une circulation absente, caresse une statue ou balance son corps d'avant en arrière. Si la mise en scène cinématographique peut parfois enfermer son sujet, c'est-à-dire imposer un seul regard sur ce dernier, Yves s'évade ici de cette mise en scène du

cinéma. Le spectateur ne pourra pas faire du sens à partir de ces images parce qu'elles ne veulent rien dire de particulier. L'effet de suspension s'explique donc par de grands contrastes entre le récit et de longs plans sur Yves et ses gestes. Dans les images répétées d'Yves essayant de nouer ses chaussures sans y arriver, il y a à la fois quelque chose de loufoque et de tragique.

Selon Comolli, les effets de répétitions et de suspension de ce film vont contre la nature même du cinéma que l'on définit plutôt en ces termes : images en mouvement, changement, évolution, gradation. Cela explique pourquoi l'expérience du spectateur peut être d'abord assez pénible devant ce film. Lors de la présentation du film à Cannes, seuls quelques spectateurs sont restés jusqu'à la fin. Lenteur, silences, temps morts, impression de vide, absence de sens, de linéarité et de narration, scènes répétées, flots de paroles ou sons étranges et déconnectés, tous ces éléments rassemblés tranchent avec les images, plus dynamiques et commerciales auxquelles nous sommes exposés quotidiennement.

Bref, le montage du *Moindre Geste* comporte de nombreux effets de mise en scène. Les images de Josée Manenti ont donc été en partie transformées. L'œuvre finale devient une création originale de Jean-Pierre Daniel. Toutefois, ce dernier a voulu mettre en valeur dans son montage, souligner la sensibilité de Josée que l'on perçoit dans les images. Kracauer dit que le cinéma est le seul art qui montre son matériau à l'état brut. C'est pourquoi nous pensons que bien que le regard du spectateur soit très influencé par le montage, ce dernier, lorsqu'il visionne le film, a aussi accès aux images prises par Josée Manenti lors de la première étape du tournage. D'autant plus que Daniel a voulu faire ressortir la beauté, la particularité de ce que Josée a pu enregistrer lors de la prise de vue. Dans l'utilisation des sons, des paroles et des gestes, toute la place est donnée à Yves. Le travail de Daniel, ses interventions lors du montage soulignent la présence d'Yves au lieu de l'éclipser. Il s'agit tout de même d'une œuvre artistique très originale.

Si l'expérience sociale de l'équipe du tournage a été des plus concrètes, l'expérience sociale exposée par le film est aussi, parfois, imaginaire, et cela, surtout lorsqu'on l'analyse du point de vue du spectateur. En effet, le dispositif cinématographique assigne une certaine place au spectateur, lui permet d'expérimenter différentes postures. Le film, lorsque terminé, n'est qu'un mince fragment de l'expérience sociale qui a été vécue dans la réalité. Il arrive que la personne filmée ne soit pas représentée telle quelle l'aurait désiré. Les choix du cinéaste influencent beaucoup la façon dont cette personne sera perçue par le spectateur. Dans la construction du film, image après image, plan après plan, ainsi qu'à travers ses choix esthétiques, le cinéaste peut plus ou moins guider, influencer, accompagner, diriger le spectateur sur ce qu'il aimerait montrer de la personne filmée et de la relation qu'il a pu établir avec elle.

« Perdre ses concepts »

Nous avons, au cours de ce troisième chapitre, étudié séparément l'étape du tournage et celle du montage du *Moindre Geste*. Nous avons pu constater que le travail de Josée Manenti ainsi que celui de Jean-Pierre Daniel influencent l'œuvre finale d'une façon spécifique. La conclusion sera l'occasion de décrire les conséquences des différents rôles joués par Manenti et Daniel lors de la fabrication du film et les conséquences de leur travail sur l'expérience du spectateur. Nous nous intéresserons donc à l'expérience de la réception et cela à partir de notre propre expérience spectatorielle. Le rapport du spectateur à l'œuvre finale sera aussi analysé d'une manière plus théorique et générale, dans des passages marqués par la pensée éthique de Sandra Laugier, ainsi que par le *Théâtre épique* de Brecht.

Colette Mazabrard affirme dans un article paru dans les *Cahiers du cinéma*, que le film *Le Moindre Geste* permet au spectateur de « désapprendre le cinéma »:

Deux films²⁰ pour simultanément désapprendre la parole et le cinéma, deux films pour se demander, à travers une expérience d'images, ce que parler veut dire. Deux films pour s'émerveiller, simultanément devant l'existence du langage, celle de l'image. Deux films pour se demander ce que signifie: il y a du langage, il y a de l'image. (« Les gestes parallèles », p.52)

Tout comme Mazabrard le souligne dans cette citation, nous avons insisté à quelques reprises au cours de ce chapitre, mais aussi tout au long de ce mémoire, sur le fait que les films qui suivent de près les initiatives de Fernand Deligny permettent au spectateur de réfléchir sur les spécificités de l'image et du langage. Lorsqu'elle parle de « désapprendre le cinéma », Mazabrard nous invite à repenser ce qu'est le cinéma à partir d'éléments très simples. De la même manière, nous avons voulu, dans ce chapitre, à travers l'analyse du montage et du tournage du *Moindre Geste*, montrer ce que ce film a de spécifique. Il s'agissait de décortiquer ce que c'est que faire du cinéma. Ce film est propice à ce type de réflexions puisqu'à la fois le décor des Cévennes et l'expérience de Josée à la caméra, sa joie d'enregistrer des images fait penser aux premières images cinématographiques tournées par les Frères Lumières.

Dans un autre ordre d'idées, l'article de Sandra Laugier permet d'approfondir les liens entre la pensée du *care*, c'est-à-dire le souci de soi et des autres et le cinéma. S'intéresser à la folie et à l'autisme, c'est aller voir ce qui se passe dans des expériences limites, quand l'autre nous semble tellement étranger qu'il vient bouleverser la façon dont l'homme se conçoit. De la même manière, selon l'expression de Sandra Laugier, un film nous fait parfois « perdre nos concepts ». L'expérience spectatorielle devient donc l'occasion d'une mise en question et d'un renouvellement de nos conceptions. De plus, devant *Le Moindre Geste*, le spectateur expérimente un type de perception dégagé de la rigidité des concepts, une appréhension plus immédiate, plus matérielle, plus tactile de la réalité puisqu'elle est débarrassée de l'abstraction du langage. Par différents effets de mise en scène, *Le Moindre Geste* permet au spectateur de faire ensuite l'expérience

²⁰L'article de Colette Mazabrard concerne en effet deux films de Deligny : *Le Moindre Geste* et *Fernand, Deligny, à propos d'un film à faire*.

d'une sensibilité aiguisée, d'une attention plus subtile et précise. Il semble que lorsqu'il arrive à mettre de côté le désir de se faire raconter une histoire, le spectateur devient de plus en plus attentif à « la formidable présence » d'Yves.

Quel regard le spectateur développe-t-il sur Yves ou plus généralement sur les fous à travers ce film? Nous croyons que le rapport entre le spectateur et la personne filmée n'est pas de l'ordre de l'identification dans ce film. Le travail du montage fait en sorte que les gestes sont détachés de leurs significations habituelles, un peu comme les paroles d'Yves sont déconnectées d'un sujet et d'une pensée. La fable sommaire a pour but de nous faire voir Yves comme un personnage et pas comme un fou. Les possibilités d'interprétation sont multipliées entre autres par des associations farfelues entre l'image et le son. Jean-Pierre Daniel fait entrer le spectateur dans un autre monde, celui du jeu. Le film amène le spectateur à penser, construire, imaginer des connexions réelles ou inventées à partir des images et des sons un peu comme les mots sont réutilisés par Yves d'une manière complètement différente. Bien que le film déstabilise au départ, le spectateur s'amuse finalement en regardant les gestes particuliers d'Yves. Ce qui était au début un choc se transforme en l'expérience d'une plus grande liberté.

Le cinéma de Jean-Pierre Daniel permet donc de stimuler l'imaginaire, d'éveiller les regards. Parce qu'il joue constamment avec des connexions entre des postures, des sons des gestes, ou des images, le montage du *Moindre Geste* souligne les détails qui seraient peut-être passés inaperçus, ouvre les possibilités d'interprétation et évite de faire d'Yves un cas. Le spectateur du film doit mettre de côté son désir de tout comprendre, tout maîtriser et perdre son sérieux. Il s'agit plutôt de s'amuser, d'aller vers la fiction, vers des associations farfelues entre sons et images par exemple. Bien que son propos concerne le cinéma d'une manière plus générale, Georges Didi-Huberman décrit l'expérience du spectateur en des termes similaires:

(...) les images ne doivent pas leur efficacité à la seule transmission de savoirs –visibles, lisibles ou invisibles –, mais (...) au contraire leur efficacité joue constamment dans l'entrelacs, voire l'imbroglio de savoirs transmis et disloqués, de non-savoirs produits et transformés. Elle exige donc un regard qui ne s'approcherait pas seulement pour discerner et reconnaître, pour dénommer à tout prix ce qu'il saisit – mais qui, d'abord, s'éloignerait un peu et s'abstiendrait de tout clarifier tout de suite. (...) Il y aurait ainsi, dans cette alternative, l'étape dialectique consistant à ne pas se saisir de l'image, mais à se laisser plutôt saisir par elle. (*Devant l'image*, p.25)

Didi-Huberman distingue dans cette citation l'action de se saisir de l'image et celle de se laisser saisir par elle. Lorsque le spectateur adopte une posture de maîtrise face à l'image, il veut se saisir de l'image. Son regard sur le film est alors orienté en fonction de son désir de comprendre, discerner, nommer et reconnaître. Au contraire, une certaine distance face à l'image, distance qui, paradoxalement, permettrait au spectateur d'adopter une posture d'incertitude, de doute où il accepte de se laisser influencer, peut-être même emporter par ce qu'il voit avant de décider et de juger. Nous pensons que pour apprécier ce film, il faut certainement que le spectateur accepte de mettre de côté pour un moment ses attentes, ses désirs et ses habitudes. Ce qui lui permettra de découvrir autre chose.

Les propos de Didi-Huberman, puisqu'il a été question d'éloignement, nous rappellent les concepts de défamiliarisation et de distanciation de Brecht. Pour mieux comprendre de quelle manière le film défamiliarise, nous fait « perdre nos concepts », un détour par *Le Théâtre épique* de Brecht peut être pertinent. Selon lui, l'effet de distanciation est le résultat, entre autres, de la fragmentation du récit. Nous avons illustré dans la deuxième partie de ce chapitre la façon dont Jean-Pierre Daniel a voulu, dans son montage, suspendre le récit. Pour Jean-Louis Comolli, l'effet de répétition obtenu lorsque les mêmes images ou presque nous sont montrées à plusieurs reprises, va contre la nature même du cinéma puisque la particularité de ce dernier est de présenter des images en mouvement. Les suspensions et les répétitions du *Moindre Geste* dérangent le spectateur lors d'un premier visionnement. Tout comme la distanciation que décrit Brecht, ces effets maintiennent le spectateur conscient d'assister à un spectacle. Cela permet, dans

le cinéma même, une réflexion sur le cinéma. On voit donc que le souci de Jean-Pierre Daniel dans ce film n'est pas vraiment de représenter la réalité fidèlement, mais de jouer avec la forme du film. Cela donne l'occasion au spectateur d'expérimenter des postures morales qui lui sont inhabituelles. Cela aide aussi, peut-être, à transformer, modifier le regard que l'on porte sur les fous. En effet, il semble que le film fasse passer le spectateur d'une posture d'observateur extérieur qui cherche à comprendre et saisir ce qui lui est donné à voir à l'aide de ses connaissances et de ses concepts à une posture plus humble, plus joyeuse, plus enfantine presque de quelqu'un qui s'émerveille et se laisse saisir par l'image, séduire par l'autre. Bref, le spectateur s'attache à Yves sans qu'il y ait « compréhension » de l'autre ou identification à l'autre.

Dans un même ordre d'idées, Deligny s'inspire d'une citation de Wittgenstein²¹ dans « Ce qui ne se voit pas » pour décrire le « boulot » du preneur d'images : « être imprégné de l'idée qu'il s'agit de dépasser les bornes du langage et non pas d'être asservi à je ne sais quel système symbolique, C'est ça l'éthique. » (p.51) En effet, pour Deligny, le langage ne peut pas tout dire. Il ne peut pas dire ce qu'est l'image. De plus, à la fin de cette citation, il fait un lien entre la spécificité du cinéma et le rôle de l'éthique: se servir de l'image pour aller au-delà de ce que peut dire le langage. Aussi, le medium filmique permet au preneur d'images d'éviter d'entrer dans un système symbolique trop abstrait et trop structuré, celui du langage.

Bref, il va sans dire que les propos de Deligny au sujet du cinéma et de l'éthique vont dans le même sens que la pensée de Laugier selon laquelle non seulement le cinéma peut « éduquer notre sensibilité », mais aussi nous faire « perdre nos concepts ».

²¹ « L'éthique c'est « l'élan qui nous pousse à aller donner de la tête contre les bornes du langage » » (« Ce qui ne se voit pas », p.51)

Conclusion

Tout au long de ce mémoire, la notion d'accompagnement, qui caractérise une relation à la fois proche et distante, nous a permis de montrer la façon dont la mise en scène peut préparer, éduquer, suivre l'évolution de la perception du spectateur du début à la fin du film. Nous avons vu que l'intervention du cinéaste dans l'évolution de la relation du spectateur au film se fait différemment dans chacune des trois œuvres analysées. Dans l'étude des liens possibles entre socialité et cinéma documentaire, nous avons mis l'accent sur le jeu des relations entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur. Premièrement, bien que documentaire, le film *La Moindre des choses* de Nicolas Philibert fait entrer le spectateur dans l'univers du conte. Cela n'est pas sans conséquence sur la place qu'il assigne à l'autre filmé - il devient personnage - ainsi qu'au spectateur qui se sent rassuré et protégé. Deuxièmement, l'accompagnement de *Ce Gamin-là* par le commentaire poétique de Deligny a été minutieusement planifié par ce dernier. En même temps, dans l'écriture de Deligny, l'expérience s'élabore plus qu'elle ne se raconte. En effet, ses textes sont rarement strictement descriptifs. Par les détours de la narration, la parole de Deligny devient alors, dans le film, le lieu de la recherche et des interrogations. Le film *Ce Gamin-là* porte sur les tentatives de Deligny : la vie en commun avec les autistes, la pratique des cartes, l'écriture et les films. Bien que Deligny désire toujours minimiser son rôle d'auteur en disant que les projets sont « tramés par hasard », cette attitude lui donne une « aura » de mystère qui n'est pas sans éveiller la curiosité du spectateur. De plus, on le voit régulièrement à l'écran. Troisièmement, bien que le montage du *Moindre Geste* respecte le travail de Josée Manenti et met ses images en valeur, l'originalité de l'œuvre finale est tout de même grandement attribuable au travail de Jean-Pierre Daniel.

L'analyse du *Moindre Geste* nous a permis de souligner la spécificité des deux étapes de la prise de vue et du montage et de montrer que l'expérience du spectateur devant le film dépend à la fois de l'image, de ce qu'elle permet de manifester de l'événement d'un contact, et de la mise en scène du cinéaste. Cette distinction entre ce que les images du film manifestent d'une expérience vécue et ce que le cinéaste fabrique comme film à partir de ces images est toutefois aussi valable en ce qui concerne les deux films *Ce Gamin-là* et *La Moindre des choses*. Marion Froger met aussi de l'avant la différence entre l'expérience d'un contact difficile, d'un lien fragile et l'image de ce lien :

Si l'expérience filmique livre une image du rapport à l'autre, de quel type d'image s'agit-il? D'une image pleine qui ignore l'impossible dans ce rapport? Qui évacue, dans ce rapport, ce qui relève de la finitude humaine, de la séparation, de la défaillance, alors que cette « passion » de l'intime nous fait être-ensemble en même temps qu'elle nous met au monde? (« Don et image du don », p.121)

Ce dernier commentaire nous permettra d'aborder une question qui a traversé l'analyse des trois films présentés dans ce mémoire sans jamais toutefois avoir été abordée de front. Il s'agit de la question de la représentation. Qu'est-ce que la mise en scène du cinéaste montre ou cache du lien qui a eu lieu? Comment cette mise en scène peut être fidèle à l'expérience d'une impossibilité de la relation? C'est à partir de cette question que se fera l'exercice de liaison et de comparaison d'un film à l'autre entre les trois films de notre corpus. Nous nous demanderons quel rapport il y a entre l'expérience vécue, c'est-à-dire la réalité des violences collectives de l'asile, de la prison, de l'enfermement, du retrait et leur représentation cinématographique. Le cinéaste désire-t-il produire l'image d'une communauté réelle ou imaginaire? Le spectateur désire-t-il être réconforté, informé, divertit? De quelle manière le film lui permet-il de vivre une expérience esthétique et sociale? Nous tiendrons compte du fait que la façon de représenter le réel influence aussi, bien sûr, l'expérience du spectateur. Nous réfléchirons donc, en toile de fond, à la question suivante :

sur quel mode le spectateur est-il interpellé dans ces trois films? Le film s'adresse-t-il à lui en tant que sujet, citoyen, croyant, consommateur?

Nous avons dit que dans le cinéma commercial, c'est-à-dire lorsque le spectateur devient consommateur, la place de ce dernier est déterminée par la machine, par les « rouages du film ». Aucun des trois films de ce corpus ne se situe complètement du côté du cinéma commercial. Toutefois, la posture adoptée par le cinéaste, que ce soit lors de la prise de vue ou du montage, se fait parfois plus directive et imposante pour la personne filmée ou le spectateur.

Au sujet de la représentation de la folie au cinéma et en même temps au sujet de la représentation des violences collectives et sociales dont les fous sont parfois les victimes, Jean-Louis Comolli affirme que, dans le film *Le Moindre Geste*, violence est faite à la représentation même:

Prison, asile, trou, reprise, enfermement : bien que ces figures de la contrainte ne puissent que se rapporter aux violences collectives, sociales et morales, qui nous lient les uns aux autres, qui sont les nôtres, en somme, leur représentation cinématographique a presque toujours procédé d'une prudence qui visait à les atténuer, à les adoucir. Alors que ces violences le sont d'abord de refuser quelque médiation représentative que ce soit (politique ou artistique), elles vont se trouver remédiées et comme protégées d'elles-mêmes dans les représentations (théâtre, cinéma, danse, cirque, etc.) qui seront faites d'elles. La représentation de la violence n'est pas violente. Ici, et c'est tout autre chose, violence est faite à la représentation même. Yves peut bien rentrer à l'asile à la fin du film, il n'est pas repris ; ni récupérable ni repent, il est la figure même de l'évasion : ce qui de lui a été « pris » est précisément ce qui échappe à la prise. Yves échappe au cinéma dans l'acte même d'être filmé. (*Textes autour du Moindre Geste*, p.20 dans *Le cinéma de Fernand Deligny*)

Ainsi, dans *Le Moindre Geste*, la violence n'est pas directement dans le contenu, dans les images du film. Il ne s'agit pas de montrer des scènes violentes, terribles, insupportables. Dans ce sens, *Le Moindre Geste* est une alternative intéressante au problème posé de représenter ou non les violences collectives et sociales liées à la folie. Le thème des violences de l'asile et de l'enfermement est traité au début et à la fin du film, mais seulement en arrière-plan. En effet, ce n'est ni le contenu ni le sujet de ce film qui dérange ou choque le spectateur, mais la mise en scène ou la représentation même.

Bien que la voix d'Yves se fasse entendre du début à la fin du *Moindre Geste*, ses propos sont sans dessus dessous. Ce n'est pas grâce au langage que le cinéaste ou le spectateur peut entrer en relation avec Yves. Dans son commentaire du *Moindre Geste*, Deligny fait un parallèle entre cette situation de communication ratée et la place assignée au spectateur dans ce film : « Je crains fort que ce mur, qui renvoie à chacun sa parole, vienne ressurgir entre l'écran et ceux qui verront ce document filmé. » (« Ce qui ne se voit pas », p.50) Le montage du *Moindre Geste*, construit à partir des images de Josée Manenti, fait penser aux monologues d'Yves, incompréhensibles bien que basés sur les signes communs du langage. Ainsi, on voit dans le *Moindre Geste* des gestes qui sont détachés de leur signification habituelle, un peu comme les paroles d'Yves sont déconnectées d'un sujet et d'une pensée. Cette situation ouvre des possibilités d'interprétation, ouvre sur un autre monde, celui du jeu, celui d'Yves peut-être. Le travail sonore rend étrange ou loufoque ce qui ne l'était pas. Au départ, le spectateur est perdu, du moins cela a été notre sentiment. Finalement, le spectateur éprouve du plaisir. Ce qui a pris d'abord la forme d'un choc se transforme en l'expérience d'une plus grande liberté. Le spectateur peut voir et comprendre ce qu'il a envie d'y voir et d'y comprendre. Voilà pourquoi nous croyons que ce film s'adresse au spectateur en tant que sujet.

Dans un autre ordre d'idées, la mise en scène de *La Moindre des choses* accompagne le spectateur dans l'appréhension d'une réalité différente, surprenante, qui peut faire peur. En lien avec la réaction du public devant certains films de Philibert, on se demande avec Sabouraud dans son article intitulé « Un cinéma qui cicatrise » si le cinéma doit répondre à des critères de représentation de la réalité d'ordre sociologique. En effet, nous avons montré au cours du premier chapitre de ce mémoire que le film *La Moindre des choses*, bien que fabriqué à partir d'images du réel, ne cherche en aucun cas à représenter fidèlement ce réel.

Le cinéma de Philibert serait plutôt un moyen de pallier à un déficit institutionnel, étant donné que dans la modernité, la perte du lien se fait sentir autant dans les institutions politiques (lien social), scolaires (lien au savoir) que familiales (lien affectif). Frédéric Sabouraud affirme que le cinéma de Philibert essaie de faire croire dans le monde tel qu'il est, quitte à le travestir et à le transformer, quitte à retirer ce qui ferait trop mal dans ses films :

Car le cinéma de Philibert n'est pas celui d'une modernité désenchantée « sans secret derrière la porte » comme disait Serge Daney, pas plus qu'un cinéma de dénonciation ; il n'est pas non plus la représentation d'une impossibilité, d'un hiatus entre les êtres ou la mise en scène de l'écart qui les sépare des institutions qu'ils représentent. C'est plus ancien que ça, ça vient d'avant, d'une idée très ancienne et très belle selon laquelle le cinéma est là un peu pour nous réparer, pour contrebalancer l'horreur du monde, pour être du côté de ceux qui souffrent, des opprimés. Un cinéma chrétien revisité. (« Un cinéma qui cicatrise », p.106)

Ainsi, nous pensons avec Sabouraud que le film *La Moindre des choses* s'adresse au spectateur en tant que croyant.

Qu'en est-il du film *Ce Gamin-là* ? Il semble que l'enjeu de ce film soit essentiellement la possibilité de transmettre au spectateur une expérience sociale hors du commun: celle de la vie en commun avec les autistes. Nous avons souligné le fait que la visée de ce film, comparé aux deux autres, est plus pédagogique et documentaire. Le commentaire de Deligny, ainsi que les images de Victor ne sont toutefois pas didactique. Il semble que les deux artisans du film aient trouvé un juste équilibre : ils suggèrent sans vraiment informer. Le film, en ce sens, est poétique, et cela dans les mots, mais aussi dans les images. Nous avons souligné à plusieurs reprises au cours du deuxième chapitre la méfiance de Deligny face aux pratiques et aux discours institutionnalisés. *Ce Gamin-là* est le premier film du jeune cinéaste Renaud Victor, étudiant à l'université de Vincennes, militant d'extrême gauche. Puisque ce film se situe entre pratique artistique et pédagogique, nous pensons qu'il est plus difficile d'affirmer s'il s'adresse au spectateur comme sujet, militant ou autre et c'est justement ce qui le rend intéressant: il fait partie d'un genre à part.

Bref, nous espérons que la lecture de ce mémoire de maîtrise a permis d'appréhender le cinéma documentaire dans toute sa diversité grâce à l'analyse des liens entre communauté et cinéma et, plus précisément à l'étude des liens entre le cinéaste, la personne filmée et le spectateur

Œuvres citées

Ouvrages et articles généraux :

Agacinski, Sylviane. *Le passeur de temps : modernité et nostalgie*, Paris, Seuil, 2000.

Agamben, Giorgio, *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, 1990.

Alvarez de Toledo, Sandra, « Pédagogie poétique de Fernand Deligny », *Communications*, 71(1), 2001, p. 239-275.

-----, « L'inactualité de Fernand Deligny » dans *Oeuvres*, Paris, l'Arachnéen, 2007, p.21-37.

Appadurai, Arjun, *Modernity at large : Cultural dimensions of globalization*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1996.

Audé, Françoise et Lætitia Mikles, « Entretien avec Nicolas Philibert: La fable documentaire » *Positif*, Mars 2003, 505, p. 82-85.

Bellour, Raymond, *Le corps au cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, Paris, P.O.L., 2009.

Benjamin, Walter, *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003.

Blangonnet, Catherine (dir), « La place du spectateur », *Images documentaires*, no 31, 3e trimestre, Paris, 1998.

Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987.

-----, « Structures, habitus et pratiques » dans *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000, p.174-189.

Brecht, Bertolt, *Théâtre épique, théâtre dialectique*, Paris, L'Arche, 1999.

Chambat, Pierre, « La place du spectateur », *Esprit*, Paris, no 188, janvier 1993.

Charron-Cabana, Marie-Hélène, *Sous la cloche de verre, analyse des métaphores récurrentes de textes féminins de l'internement*, département de Littérature comparée, Université de Montréal, 2011.

Collectif, « Filmer l'ennemi? », *Images documentaires*, no 23, 4e trimestre, 1995.

Collectif, « Nicolas Philibert », *Images documentaires*, no 45/46, 3e et 4e trimestre, 2002.

Comolli, Jean-Louis. *Voir et pouvoir. L'innocence perdue. Cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lagrasse, Verdier, 2004.

De France, Claudine, *Cinéma et anthropologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1982.

De France, Claudine (dir.) *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton – EHESS, La Haye, Paris, 1979.

Deleuze, Gilles. « Le cerveau, c'est l'écran », dans *Deux régimes de fous : textes et entretiens 1975-1995*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.

Deligny, Fernand et Álvarez de Toledo, Sandra. *Oeuvres*. Paris, l'Arachnéen, 2007.

Deligny, Fernand, *L'arachnéen et autres textes*, Paris, l'Arachnéen, 2008.

-----, «Ce qui ne se voit pas », », *Cahiers du cinéma*, 428, 1990, p. 50-51.

-----, *Les enfants ont des oreilles*, dans *Oeuvres*, Paris, l'Arachnéen, 2008.

Déotte, J-L., M. Froger et S. Mariniello. *Appareil et intermédialité*. Paris, Harmattan, 2007.

Desanti, Jean-Toussaint et Marie-José Mondzain (dir), *Voir ensemble*. Paris, Gallimard, 2003.

Didi-Huberman Georges. *Devant l'image*. Paris, Minuit, 1990.

Ehrenberg, A, « Les chimères du cerveau social » *Sciences humaines* (198), 42-44, 2008.

Foucault, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique; folie et déraison*. Paris, Plon, 1961.

-----, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

Frodon, Jean-Michel, « Un atelier dans les andes », *Projection publique*, <http://blog.slate.fr/projection-publique/2010/06/15/un-atelier-dans-les-andes/>, juin 2010.

Froger, Marion et J. Mueller, *Intermédialité et socialité : histoire et géographie d'un concept*. Munster, Nodus, 2007.

Froger, Marion, « Accompagner », *Intermédialités*, 3, 2008, p.1-9.

-----, *Le cinéma à l'épreuve de la communauté : le cinéma francophone de l'Office national du film, 1960-1985*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2009.

-----, « Don et image de don : esthétique documentaire et communauté », *Intermédialités*, 4, 2004, p.115-140.

Grondin, Jean, *Introduction à la métaphysique*. Montréal, PUF, 2004.

Harvey, François, « Fiche de concepts : Etre-entre », dans « Accompagner » *Intermédialités*, 3, 2008, p.1-9.

Heidegger, Martin. *Être et temps*, traduction d'Emmanuel Martineau, Paris, Authentica, 1985.

Jacotot, Joseph, *Le maître ignorant*, Paris, Fayard, 1987.

Joubert-Laurencin, Hervé, *Fernand Deligny, permettre, traçar, veure*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, <http://www.macba.cat/ca/fernand-deligny-permettre-tracar-veure-1>, 14 novembre 2009.

Kracauer, Siegfried, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*. Paris, Flammarion, 2010.

Joseph, Isaac, *Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public*, Paris, Librairie Méridiens, 1984.

Lash, Scott, « Reflexivity and its Doubles : Structure, Aesthetics, Community » dans Ulrich Beck, Anthony Giddens et Scott Lash, *Reflexive Modernization*. Stanford, Stanford UP, 1994, 146-173.

Laugier, Sandra, « Care et perception. L'éthique comme attention au particulier », dans Sandra Laugier et Patricia Paperman (dir.), *Le souci des autres : éthique et politique du care*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2006, p. 335.

Mariniello, Silvestra, « Commencements », dans « Naître », *Intermédialités*, 1, printemps 2003, p.52

-----, « La *littéracie* de la différence », dans Jean-Louis Déotte, Marion Froger et Silvestra Mariniello (dir.), *Appareil et intermédialité*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2007, p.163-187.

-----, « La résistance du corps dans l'image cinématographique. La mort, le mythe et la sexualité dans le cinéma de Pasolini », *Cinémas*, Volume 7, 1-2, automne 1996, p. 89-107

-----, « L'écoute de l'ange. Le seuil mobile de la mémoire », dans Irène Bessière (dir.) *Hollywood*, Éditions du nouveau monde, 2004, p.21-45.

Mazabrard, Colette, « Les gestes parallèles », *Cahiers du cinéma*, n 428, p.52-53.

Mechoulan, Eric, « Intermédialités: Le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, 1, 2003, p.9-27.

Mondzain, Marie-José, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002.

Nancy, Jean-Luc, *La communauté affrontée*, Paris, Éditions Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2001.

Peron, Didier, « De l'asile au grand écran, un film plusieurs fois rescapé », dans *Libération*, 17 novembre 2004.

Petrescu, Doina, « Tracer là ce qui nous échappe », *Multitudes*, no 24, 2006, p.193-201.

Philibert, Nicolas, « Des choses », dans *Trafic*, no 21, printemps 1997, p.30-33.

Querrien, Anne, « Fernand Deligny, imager le commun », *Multitudes*, no 24, 2006, p.167-174.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

-----, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

Rouch, Jean, *Corps provisoire : danse, cinéma, peinture, poésie*, Paris, Colin, 1992.

-----, « La caméra et les hommes », dans Claudine de France (dir.), *Pour une anthropologie visuelle*, Mouton, 1978.

Sabouraud, Frederic, « En chemin », *Catalogue du festival de Lussas*, Lussas, Ardèche images, 2003.

-----, « Un cinéma qui cicatrise », *Images documentaires*, no 45/46, 3e et 4e trimestre, 2002, p.101-110.

Stastny, Peter, « From Exploitation to Self-Reflection: Representing Persons with Psychiatric Disabilities in Documentary Film », *Literature and Medicine*, 17.1, 1998, p.68-90.

Strauss, Frederic, Thierry Jousse et Jean-Marc Lalanne. « Après l'explosion ». *Cahiers du cinéma*, 511, 1997, p.38-44.

Tisseron, Serge. *Le mystère de la chambre claire: photographie et inconscient*, Paris, Flammarion, 1999.

Sources audiovisuelles :

Ce Gamin-là (1975), réalisé par Renaud Victor, dans *Le cinéma de Fernand Deligny*, Paris, Editions Montparnasse (Film, DVD, 2007).

Etre et avoir (2002), réalisé par Nicolas Philibert, Montréal, Films Seville distributeur (Film, DVD, 2002)

Fernand Deligny, à propos d'un film à faire (1989), réalisé par Renaud Victor, dans *Le cinéma de Fernand Deligny*, Paris, Editions Montparnasse (Film, DVD, 2007).

Jean Rouch (2005) films réalisés par Jean Rouch dans *Films de la Pléiade*, Paris, Éditions Montparnasse (Film, DVD, 2005).

La Moindre des choses (1996), réalisé par Nicolas Philibert, Paris, Éditions Montparnasse (Film, DVD, 2002).

Le Moindre Geste (1962-1971), réalisé par Fernand Deligny, Josée Manenti et Jean-Pierre Daniel dans *Le cinéma de Fernand Deligny*, Paris, Editions Montparnasse (Film, DVD, 2007).

Ricochets du Moindre Geste (2007), avec Any Durand, Jean-Pierre Daniel, Henry Maldiney, Josée Manenti, Jean Oury, Yves Guignard, dans *Le cinéma de Fernand Deligny*, Paris, Editions Montparnasse (Film, DVD, 2007).

San Clemente (1982), réalisé par Raymond Depardon, Paris, Arte Video (Film, DVD, 2004).

Titicut Follies (1967), réalisé par Frederick Wiseman, Cambridge, Bridgewater Films (Film, vidéocassette, 1967).

Tokyo-Ga (1985) réalisé par Wim Wenders (Film, DVD, coll. Criterion, 1985)

Urgences (1987), réalisé par Raymond Depardon, Paris, Arte France (Film, DVD, 2004).